

Negritude, tempo e política no LP Clementina de Jesus (1966)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Allan de Paula Oliveira
Universidade Estadual do Paraná
allan.oliveira@unespar.edu.br

Resumo. Este texto explora o primeiro LP de Clementina de Jesus, lançado em 1966, e tenta apontar para alguns significados deste trabalho dentro do campo da música popular à época. O objetivo é compreender o uso da negritude e sua vinculação a uma historicidade como capital simbólico capaz de singularizar os primeiros trabalhos da cantora e estabelecer uma posição específica dentro do campo da música popular.

Palavras-chave. Clementina de Jesus, Negritude, Autenticidade

Blackness, Time, and Politics in the LP Clementina de Jesus (1966)

Abstract. This text analyses the first LP of Clementina de Jesus, released in 1966, and points out to some meanings of this LP and its place in the popular music field of the 1960's. The aim is to understand the use of blackness and its link to a sort of historic time as symbolic capital and how this stress the first works of Clementina and to place it in a specific position of popular music field.

Keywords. Clementina de Jesus, Blackness, Authenticity.

Introdução

Em agosto de 1966 foi lançado, pela Odeon, o 1º LP de Clementina de Jesus. Intitulado “Clementina de Jesus”, o trabalho dava continuidade ao estilo apresentado pela cantora desde sua aparição na cena musical do Rio de Janeiro em março de 1965, no show Rosa de Ouro. Esse estilo era marcado tanto pela interpretação vocal da cantora, ligada a um timbre de voz extremamente singular, quanto pelo repertório: sambas de partido-alto, jongs e cantos ligados à história da população negra no Rio de Janeiro - sobretudo a região do Vale do Paraíba. Tanto o show Rosa de Ouro quanto o LP foram produzidos por Hermínio Bello de Carvalho, que estava começando sua carreira de produtor de discos e shows (até então, sua atuação era como roteirista de programas radiofônicos e escritor).

Este texto tem como objetivo apresentar algumas reflexões em torno de significados deste 1º LP de Clementina de Jesus. Isto significa adotar aqui uma perspectiva relacional -

aquilo que Bourdieu (2007a: 23) chamou de “pensar relacionalmente”: a ideia de que o significado de um elemento deve ser compreendido na sua relação com outros elementos de um conjunto (no caso de Bourdieu, expresso na noção de “campo”). Ou seja, a compreensão dos significados do LP Clementina de Jesus passa pela relação entre ele e outros produtos musicais, contemporâneos a ele ou mais antigos. Por hora, gostaria de, a partir de uma escuta do LP, isolar e apontar para alguns elementos que servirão de mote para a análise.

Clementina de Jesus tem sido objeto de diversos estudos, em diferentes áreas. Nos últimos anos, por exemplo, alguns trabalhos têm focado sobre a questão da voz da cantora, extremamente singular e que aponta para uma ideia de negritude e identidade afrodiáspórica (ARAGÃO 2015; SANTANA 2020; SÁ E SILVA 2020). Outros enfatizam a inserção da cantora em debates sobre autenticidade e ancestralidade negra (DIETRICH 2014; SILVA, 2016, FERNANDES 2015; RIBEIRO, 2019). Antunes (2019) fez uma análise da trajetória da cantora e sua inserção nos debates sobre o nacional-popular, tão intenso nos anos 1960. Sobre os discos da cantora, o mais analisado tem sido “O Canto dos Escravos”, lançado em 1982 em conjunto com os sambistas Geraldo Filme e Tia Doca. Este trabalho, idealizado a partir dos estudos sobre cantos de trabalho do período da escravidão desenvolvidos pelo filólogo mineiro Ayres da Mata Machado, tem sido tomado como um marco nas representações sonoras sobre a memória negra no Brasil (AZEVEDO, 2016; SILVA e APONTES 2020).

O LP

“Clementina de Jesus”, o LP (Odeon - MOFB 3463) apresenta 10 faixas em 27 minutos de música. Seguindo a prática da época - que começou a ser abandonada com a emergência da MPB, mas seguiu em gêneros massivos como a música sertaneja até o começo da década de 1980 - as faixas vem classificadas por gênero. Este dado oferece ao pesquisador um elemento importante de análise, ao mesmo tempo que abre campo para uma série de debates na própria definição destes gêneros (FABBRI 2004). Esta classificação, por si, já revela pistas para a compreensão dos significados atribuídos ao LP no momento do seu lançamento.

Das 10 faixas, seis configuram formas consideradas, naquele momento, “tradicionais” do samba, que giram em torno, sobretudo, de classificações como “partido-alto” e “jongo”. A aparição de Clementina no show Rosas de Ouro, em março de 1965, teve nesse ponto um elemento distintivo importante e, por isso, se tornou um evento dentro da cena musical

carioca. Uso a palavra “evento” Sahlins (2007): um acontecimento que aciona um conjunto de significados dentro de uma estrutura. A este ponto, retornarei adiante. Por hora, cabe apontar que o LP de 1966 respondia a uma expectativa, grande, ligada ao que Clementina apresentara em Rosas de Ouro. No show, Clementina entrava em cena na segunda parte cantando um conjunto de temas classificados como “folclore” - na verdade, um conjunto de partidos-altos, temas de jongo e cantos ligados às populações negras e rurais do Vale do Paraíba. A partir daí, Clementina se tornara o símbolo de um tipo de tradicionalidade construída em torno da ideia da ancestralidade: as críticas, efusivas, ao show Rosas de Ouro enfatizavam sobretudo este ponto, o fato de Clementina encarnar o tempo¹.

O caráter de “partido-alto” aparece em “Piedade” (faixa 1, classificada como “partido alto”) e “Tute de madame” (faixa 9, classificada como “batucada”). A instrumentação de ambas é similar: violões, cavaquinho, cuíca, pandeiro e palmas - com o adicional de um trombone em “Tute de Madame”. Além disso, as canções se estruturam em torno de uma alternância entre canto individual e resposta coletiva - característica apontada por diversos etnomusicólogos como central no conjunto do que se chama “música africana” (MUKUNA 2006; SANDRONI 2012: 21-40). Embora classificada no encarte como “samba”, a faixa 3 do LP, “Barracão é seu” também tem este caráter de “partido alto”: um refrão cantado em coro com versos cantados em solo e que passam a ideia de improvisos, além de rítmica marcada pelas palmas. Todavia, o próprio LP aponta para como estas classificações de gênero estão abertas ao debate. Hermínio Bello de Carvalho, no encarte do disco, escreveu:

Vamos ter a oportunidade de escutar outras modalidades do samba: a “batucada”, de interesse mais restrito, e um “partido-alto”. Uma antiga tradição das rodas de samba poderá ser aqui observada: usava-se em grande escala fazer-se samba sem segunda parte, deixando-a “ad libitum” daqueles que, na roda, se aventurassem acrescentar um verso inspirado.

“Barracão é seu” é um bom exemplo: a segunda [parte] se desdobra em duas partes. Poderia denominar-se genericamente de partido-alto? Creio que não.

¹ Escapa aos objetivos desse texto uma digressão sobre esse tópico, mas vale observar que há uma dupla construção da tradicionalidade em Rosas de Ouro. Isto porque a outra cantora era Aracy Cortes que, naquele momento (1965), representava um passado do samba diferente daquele representado por Clementina. Enquanto esta apontava para a ancestralidade do samba, suas origens negras e rurais, Aracy representava o momento de emergência, nas décadas de 1910 e 1920, do samba e que havia sido “deixado para trás” pelas próprias transformações do gênero. Em 1965, em um momento pós-Bossa Nova, essa invenção - o termo é este - da tradicionalidade do samba era mais do que premente. Todavia, a figura de Aracy Cortes revela como nem toda “tradicionalidade” está ancorada em um tempo ancestral. Ou seja, havia em Rosa de Ouro uma dupla temporalidade: aquela ancestral, representada por Clementina, e aquela “mais urbana”, representada por Aracy Cortes. Cf. para uma análise dos discursos de tradicionalidade e autenticidade atrelados à figura de Clementina, a dissertação de Antunes (2019). Para a recepção de Rosas de Ouro, tanto o show quanto o LP homônimo, lançado em maio de 1965, cf. Castro et *alli* (2017: 109-120)

Partido-alto entende-se por um refrão (genericamente curto) seguido de um improviso que se faz toando a rima com o último verso do refrão. Ismael Silva discorda de alguns desses pontos de vista: no seu entender, “Piedade” é mais batucada do que partido. Este, de certa forma, se aproximaria, nos moldes antigos, da chula raiada, onde se improvisava nas cordas, partindo de um tema vocal. O assunto é bem complexo e dá margem a muita pesquisa (CARVALHO, 1966).

Apesar do debate, um dos principais elementos que singularizaram a recepção do trabalho de Clementina de Jesus foi a presença destas “modalidades de samba” mais tradicionais. Ele estava presente na emergência da cantora no show Rosa de Ouro em março de 1965 e era explorado, novamente, no seu 1º LP solo, quinze meses depois.

O mesmo signo de tradicionalidade aparece na presença do jongo e da marcha-rancho, além de manifestações ligadas à origem rural de Clementina, como a moda de viola. O jongo, tradicional prática cultural (que envolve música e dança em contextos comunitários) entre populações negras na região Sudeste (ALVAREZ 2019; ABREU E MATOS, 2008), é representado, no LP, pela faixa 2: “Cangoma me chamou”. “Cangoma” é um termo tradicional para “festa animada ao som de tambores” - elemento sobre o qual repousa o acompanhamento da gravação. Por sua vez, a faixa 10, “Vinde vinde companheiros”, classificada na contracapa como “canto de pastorinhas”, apresenta a estrutura rítmica de uma marcha-rancho, o que, em si, denota essa referência a um “tempo antigo”, haja vista o caráter popular dos ranchos na vida social brasileira no final do século XIX e começo do século XX (CUNHA 2001). Em termos espaciais, tanto “Cangoma me chamou” quanto “Vinde vinde companheiros” denotam uma confluência entre o urbano e o rural - ou seja, um Rio de Janeiro do começo do século XX que vivia as tensões de uma urbanização intensa e ecos de uma vida rural em vias de desaparecimento (O’DONNELL 2013). A referência à ruralidade aparece na faixa 4, “Tava dormindo”, classificada como “moda mineira” e com um arranjo que apresenta um “ponteadado” feito pelos violões (Dino e Meira), fazendo referência à viola.

Todas estas faixas produzidas em torno destes elementos considerados “tradicionais” (partido-alto, batucada, jongo) são apresentadas também como sendo de domínio coletivo, ou seja, sem autoria definida. O termo usado na ficha técnica do disco é “tradicional”. O interessante é observar o jogo temporal nestas classificações. A “tradicionalidade” da batucada “Tute de Madame” não cita o fato do refrão da canção aparecer em gravações da música popular urbana no Rio de Janeiro nos anos 30: aqui no caso, a gravação de “Sá Colombina” feita por Patrício Teixeira em 1932, em disco para a Victor. Ou seja, o que para o

ouvinte em 1966 poderia soar como “muito antigo”, apontava para uma temporalidade de apenas uma geração. Pode ser que a gravação de Patrício Teixeira (que consta no disco da Victor como autor da canção) retomasse motivos mais antigos. Mas pode ser também que a gravação de Clementina significasse uma “reatualização tradicional” de algo que, uma geração antes, soava como novidade. A questão não é se “Tute de Madame” é tradicional ou não: “do ponto do visto do nativo” - expressão cara à antropologia (GEERTZ 2012) e à etnomusicologia (AUBERT 2007) - a questão é como estes elementos são usados para inventar uma tradicionalidade. Por sua vez, do ponto de vista do tipo de análise que interessa a este texto, a questão são os significados, em 1966, desta invenção - e a sugestão de que a compreensão destes significados passa pela relação do trabalho de Clementina com outros trabalhos que lhe eram contemporâneos. A este ponto retornarei adiante.

O LP se completa com 3 faixas de autoria definida. Duas são atribuídas a Paulo da Portela, nome importante na história da escola de samba, e que gravou alguns trabalhos na década de 1930. O primeiro samba de Paulo da Portela, a faixa 5, intitulado “Orgulho e hipocrisia” é uma regravação de “Quem espera sempre alcança”, do mesmo autor, gravado em 1932 por Mário Reis. O segundo samba, a faixa 6, é “Coleção de Passarinhos”. Estas duas gravações de sambas de Paulo da Portela fazem - aí sim - uma referência à geração anterior (anos 30) transformando-a em “tradição”. Ao mesmo tempo, em ambas as faixas o acompanhamento é feito por um tipo de instrumentação (violão, violão de 7 cordas, cavaquinho, pandeiro, tamborim e trombone) que, desde os anos 30, se contrapondo à influência do jazz, se tornara um símbolo do tradicional. Em 1966, após a emergência da Bossa Nova, este tipo de instrumentação tornara-se ainda mais denotativa da tradição.

A faixa 8, “Esta melodia”, de autoria de Bubu da Portela e Jamelão, era a única faixa do LP que, de alguma forma, não remetia ao passado do samba. “Esta melodia” havia sido lançada com sucesso por Jamelão em 1959 e sua circulação estava inserida mais no universo das gafieiras cariocas do que no universo do samba mais tradicional - nos anos 50, sintetizado na expressão “samba do morro”. Este fato, a gravação de um tema mais contemporâneo, não passou incólume à crítica. Juvenal Portela, escrevendo no Jornal do Brasil - e tecendo muitas loas ao disco em um texto intitulado - afirma que esta gravação, pela sua relativa concomitância e sucesso comercial, destoava do conjunto do LP (PORTELA 1966).

O LP em diálogo com outros LP's.

A compreensão dos significados atrelados ao LP “Clementina de Jesus” no momento de seu lançamento exige atenção ao fato de que estes significados se desdobram em vários planos. Um deles diz respeito à própria intencionalidade da artista, ou seja, com quem seu LP constitui um diálogo intencional ou estabelece uma relação. Essa pergunta me permite pensar naquilo que pode ser chamado “campo dialógico”, no qual um item da cultura adquire seu significado na relação com outros itens². Esse é o ponto no qual o próprio Bourdieu afirmou ser indispensável uma pesquisa historiográfica em qualquer análise do campo (BOURDIEU e CHARTIER, 2012).

Clementina e, sobretudo seu produtor Hermínio Bello de Carvalho, sempre situaram seus trabalhos conjuntos em um lugar de defesa da tradição do samba e daquilo que é tratado como autenticidade na cultura popular. Esse lugar - ou posição no campo, no sentido bourdieusiano do termo – que chamarei de “tradicionalista” é importantíssimo na compreensão de muitos discursos e práticas ligadas à cultura popular do século XX. Isto porque, a partir dos anos 1930, ele se atrelou a um discurso nacionalista, no qual a figura de Mário de Andrade ocupa um lugar central. A questão era a busca por raízes ou origens (e, de saída, este discurso se apropria de um caráter historicista marcado) que permeassem as práticas culturais numa aura de autenticidade, completamente opostas à natureza de simulacro das práticas tidas como modernas. Em um primeiro momento, esta posição do campo ouviu e viu a música popular sob suspeita (vale lembrar a pecha de “popularesco” com que Mário de Andrade tratava o samba urbano do Rio de Janeiro nos anos 30) e se voltou sobretudo ao estudo e ao registro do folclore (VILHENA, 1997).

A partir do final da Segunda Guerra e, sobretudo, ao longo da década de 50, esta preocupação com a autenticidade e a tradicionalidade se voltou para a música popular urbana. De certa forma, ela é uma reação à constituição de um sistema de produção e consumo musical marcado por um caráter transnacional poderoso que, embora já fosse intenso desde a segunda metade do século XIX, ganhou uma nova dimensão após a Segunda Guerra³.

² Não entendo “campo dialógico” como um conceito. Na verdade, uso esta expressão a partir da combinação das ideias de 2 autores: Pierre Bourdieu e Mikhail Bakhtin. As análises de diferentes domínios da vida social usando a noção de “campo” levadas a cabo por Bourdieu - como, por exemplo, o domínio da arte (BOURDIEU 2007b) - enfatizam a interrelação entre agentes e produtos, embora Bourdieu atente mais para a competição interna ao campo. Bakhtin, por sua vez, insere tanto a obra quanto o produtor em um universo dialógico, onde um produto “responde”, “dialoga”, com outros. Cf., como exemplo, sua proposta de análise da obra literária (BAKHTIN 2014). Penso que a noção de “dialogismo” pode ser interessante para matizar o caráter de conflito, caro à noção de campo em Bourdieu, onde os elementos lutam por hegemonia. Meu interesse reside menos na análise dos mecanismos de poder (central em Bourdieu) e mais nos mecanismos de comunicação (central em Bakhtin)

³ Bons exemplos deste caráter transnacional da produção e do consumo da música popular na segunda metade do século XIX aparece em estudos sobre danças (CHASTEEN 2004) e o teatro de revista (SHAW 2019).

Fernandes (2018: parte II) revela que este período, pós-Segunda Guerra, é marcado por debates intensos no universo da música popular urbana, notadamente no samba, em torno de ideias de autenticidade e tradicionalidade. São marcantes aqui o surgimento da *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel entre 1954 e 1956; os debates em torno da influência do bolero no samba e da emergência da Bossa Nova; e as tentativas, muito ligadas à esquerda, de pensar o samba como expressão de cultura de classe (NAPOLITANO 2007: 47-66; BRAZ, 2013). Destes debates emergirão cisões entre o samba e o choro ou entre a música sertaneja e a música caipira⁴.

O primeiro LP de Clementina de Jesus, com sua valorização de um repertório considerado autêntico, centrado em elementos tradicionais da prática do samba, reflete as tensões deste período. Fernandes (2018: 219-273) vai tratar estas iniciativas - onde convergem a atuação de artistas, como Clementina, e intelectuais - como a “terceira geração” dos debates do nacional-popular, geração esta que teve em Hermínio Bello de Carvalho um nome importantíssimo. O LP de Clementina, nesse sentido, deve ser inserido num conjunto de trabalhos produzidos por Carvalho entre 1965 e 1970: o LP “Rosas de Ouro” (lançado em julho de 1965), o LP “Rosas de Ouro nº 2” (lançado em 1967), o LP “Gente da Antiga” (que reunia João da Baiana, Pixinguinha e Clementina, lançado em 1968) e o LP “Clementina, Cadê Você?” (lançado em junho de 1970). Todos estes trabalhos apresentam uma escolha de repertório e sonoridades comuns, e se contrapunham a outras expressões do samba que, naquela segunda metade da década de 1960, tinha uma presença intensa na esfera pública.

Antes de tudo, o LP de Clementina em 1966 era uma afirmação de uma determinada tradição do samba que, em termos sonoros, se desdobrava tanto em uma aproximação com o choro quanto em uma ênfase de elementos ligados às tradições afro da região Sudeste. No primeiro caso, tome-se as instrumentações do LP, onde a maioria das faixas centra-se no conjunto violões-cavaquinho-percussão-trombone. Esta instrumentação, com exceção da presença mais marcante da percussão, não seria estranha aos músicos do maxixe carioca do final do século XIX. De saída, esta instrumentação se contrapunha à forma como a nascente MPB – naquele momento, 1966, em processo de gestação - tratava o samba. Compare-se o LP de Clementina com o tratamento do samba dado pelos espetáculos do teatro de Arena, como o show “Opinião” (que estreou em dezembro de 1964 e durante um tempo competiu, em termos de público, com o show Rosas de Ouro) ou “Arena conta Zumbi” (que estreou em agosto de

⁴ Para este último caso, muito ligado a debates intelectuais em São Paulo, cf. Alonso (2012).

1965). O samba aí é uma referência importante, mas é apresentado de uma forma completamente filtrada pela Bossa Nova, ou seja, marcada por uma redução tanto de formas de acompanhamento (a ausência do violão de sete cordas) quanto da percussão (GARCIA 1999)⁵.

Mas o disco de Clementina também se afastava dos sambas mais próximos da estética da gafieira - muito populares no Rio de Janeiro dos anos 50 e 60 e presente no trabalho de nomes como Ataulfo Alves (compare-se a sonoridade do LP de Clementina com “Eternamente Samba”, LP lançado por Ataulfo em 1966), Zé Kéti ou Jamelão. É curioso observar que um sambista como Ataulfo Alves era ouvido como “tradicional” pelos ouvidos da MPB, mas se ouvirmos os seus discos lançados no começo dos anos 1960, percebe-se em várias canções um tipo de sonoridade (as big bands) que nos anos 30 e 40 significou exatamente o mote do debate sobre o que era ou não tradicional no samba. Em 1966, diante da Bossa Nova, a sonoridade da gafieira se tornara tradicional, mas Clementina, em seu disco, apresenta uma sonoridade onde o “tradicional” é anterior à entrada do jazz na música brasileira: trata-se aqui de um Rio de Janeiro do final do século XIX e começos do século XX, um Rio de Janeiro ainda dividido entre urbano e rural - e nesse ponto, a ligação é feita por um elemento até então (anos 60) pouco problematizada na história do samba, a negritude.

Em outro texto (Oliveira 2022) sugeri que a categoria central na construção da história do samba no Rio de Janeiro foi “espaço”, sendo o samba a expressão musical de espaços como o morro e o subúrbio. Isto não significa que o elemento racial não tenha sido posto em debate na prática e nos discursos do samba. Fernandes (2015) mostra como a emergência de Clementina de Jesus, nesse sentido, foi fundamental para o processo de “empatecimento” do samba. O que eu sugiro aqui é que Clementina representa, para a música popular, **uma negritude ancestral**, anterior à oposição urbano e rural, e esse jogo com o tempo, com a historicidade, em 1966, diante dos debates relativos à natureza da cultura brasileira, em um momento de aprofundamento de sua inserção em redes transnacionais de produção e consumo, assumia um significado político. A ancestralidade dos elementos do jongo, da batucada e do partido-alto - diferentemente do universo das escolas de samba, fenômeno extremamente urbano - dava a Clementina uma historicidade que a singularizava, como artista negra, no cenário musical dos anos 60. E isso num momento de intensas transformações no

⁵ O “retorno à batucada”, como forma de afastamento da redução sonora do samba promovida pela Bossa Nova, não era uma exclusividade de Clementina de Jesus. Mesmo artistas ligados à emergência da MPB operaram por este tipo de procedimento estético: vides os acompanhamentos de diversas canções de “Nara Pede Passagem” ou “Chico Buarque”, dois LP’s também lançados em 1966.

próprio movimento negro no Brasil, quando emergem discursos bastante críticos à forma como o modernismo dos anos 20 e 30 pensara as relações raciais no Brasil (FERNANDES 2015; GUIMARÃES 2021: 133-168).

Ou seja, em 1966, diante do projeto de modernização do samba representado pelo binômio Bossa Nova-emergência da MPB há a afirmação e o recurso a duas tradições: uma se ligava aos anos 20 e 30, momento de emergência do samba e dos debates de sua relação com o jazz e era representada à época pelo trabalho de artistas como Ataulfo Alves, Ciro Monteiro, Jorge Goulart, Zé Kéti, dentre outros. Esta tradição não negava o caráter urbano (portanto, moderno) do samba, mas afirmava um momento antigo, anterior à modernização da Bossa Nova – era, em certa medida, a afirmação de uma “modernidade antiga” (tornada obsoleta diante das inovações dos anos 60). E havia outra tradição, que apontava para um momento onde a própria separação entre rural e o urbano ainda era pouco cristalizada e vista como mais ancestral, anterior à modernidade. É nesse lugar que se situa Clementina de Jesus. Não era apenas a negritude em jogo – afinal de contas, o samba no Rio era uma criação de populações majoritariamente negras – mas uma negritude cuja ancestralidade se ligava ao Vale do Paraíba, ou seja, uma negritude marcada por um signo rural.

Essa ancestralidade permitia uma associação - ainda que indireta e não muito acionada por Clementina e Hermínio Bello de Carvalho, sendo muito mais presente em discursos da imprensa – a uma ideia de “africanidade”. O uso de formas tradicionais do samba, a ênfase na percussão, mas sobretudo a própria performance da cantora – sua voz, sua imagem – remetia a esta associação. Observe que 1966 é, também, o ano de lançamento de “Os Afro-Sambas”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Todavia, neste LP as referências à África estão muito mais em um plano ideológico e nas referências ao candomblé da Bahia: musicalmente, em termos de instrumentação e arranjos e performance vocal, “Os Afro-Sambas” estão mais próximos da forma estilizada como a Bossa Nova “reduziu” o samba.

Clementina não foi a primeira a usar formas tradicionais de práticas musicais negras em disco. Gravações de repertório associado a uma ideia de “africanidade” ou “ancestralidade negra” (pontos de candomblé, ijexás) eram feitos desde, pelo menos, 1909 (IKEDA, 2016; VIDILI 2022). Por sua vez, o jongo já aparecia explorado em gravações comerciais desde, pelo menos, nos anos 1930 - como o trabalho, em São Paulo, do cantor Mota da Mota, que gravou jongos e batuques em discos da Victor, entre 1930 e 1932⁶. A singularidade de

⁶ Isso sem fazer referência a gravações do jongo que podem ser chamadas de “etnográficas”, resultado de pesquisas de cunho acadêmico. Cf. Lara e Pacheco (2007).

Clementina foi, de novo, relacional: cantar jongs, num disco da Odeon, em um momento, década de 1960, de adensamento da indústria cultural no Brasil (ORTIZ 2001: 113-148).

Quatro meses antes do lançamento de seu disco, Clementina fez parte da comitiva brasileira enviada para o I Festival de Artes Negras, que ocorreu no Senegal em abril de 1966. A ida de uma comitiva brasileira – cuja organização, feita pelo Itamaraty e que envolveu muitos debates via imprensa, por si só daria outro texto – aponta para como a ideia de “negritude” começava a ser acionada nos discursos sobre música popular e, mais amplo, artes no Brasil (GUIMARÃES 2011). Três sambistas foram enviados: Clementina, Aaulfo Alves e Elizeth Cardoso. Aos ouvidos do século XXI, os três podem remeter a uma ideia genérica de samba tradicional, mas em 1966 seus significados eram diferentes: a cobertura do Jornal do Brasil (feita nos meses de março e abril) enfatiza que Clementina foi representando as raízes do samba, enquanto Aaulfo Alves representava o samba tradicional e Elizete Cardoso era o símbolo do samba moderno. Três temporalidades que, de alguma forma, denotavam como o debate político da negritude oferecia visões da história da música popular no Brasil.

Referências

ABREU, Martha e MATOS, Hebe (orgs.). *Pelos caminhos do jongo e do caxambu: história, memória e patrimônio*. Niterói: EdUFF, 2008. 66 págs.

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). *Contemporânea*, São Paulo, v. 2, n.º. 2, p. 439-463, 2012.

ALVAREZ, Lana. *Vai buscar jogueiro onde está, com o jongo temos que continuar: um estudo da continuidade no jongo*. São Carlos. 2019. 115 págs. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de São Carlos.

ANTUNES, Gabriela Borges. *Desenquadrando o Samba: análise da trajetória de Clementina de Jesus*. Brasília. 2019. 207 págs. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília.

ARAGÃO, Daniela Pedreira. O legado das Áfricas no canto de Clementina de Jesus. In: ALVES, Alcione et alli (orgs.). *Literatura, História e Subjetividades: perspectivas latino-americanas*. Teresina: Edufpi, 2015. p. 57-67.

AUBERT, Eduardo. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, nº 1, p. 271-312, 2007.

AZEVEDO, Amailton Magno. O Canto dos Escravos: heranças centro-africanas na música contemporânea do Brasil. *Opsis*, Catalão, v. 16, n.1, p. 238-251, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” In: *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 13-210.

BOURDIEU, Pierre. “Introdução a uma sociologia reflexiva” In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a. p. 17-58.

BOURDIEU, Pierre. “A institucionalização da anomia” In: *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b. p. 255-280.

BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. *O sociólogo e o historiador*. São Paulo: Autêntica, 2012. 134 págs.

BRAZ, Marcelo. “O samba entre a ‘questão social’ e a questão cultural no Brasil” In: BRAZ, Marcelo (org.). *Samba, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 75-94.

CARVALHO, Hermínio Bello de. Clementina de Jesus. Texto para a contracapa de LP. 1966.

CASTRO, Felipe et alli. *Quelé, a voz da cor: a biografia de Clementina de Jesus*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 363 págs.

CHASTEEN, John Charles. *National rhythms, African roots: the deep history of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. 257 págs.

CLEMENTINA DE JESUS. LP Odeon. MOFB 3463.1966

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 396 págs.

DIETRICH, Elise. *Mediating Authenticity: gender, race and representation in the careers of Clementina de Jesus and Carolina Maria de Jesus*. Nova Orleans-EUA. 2014. 245 págs. Tese (Doutorado em Filosofia). Tulane University.

FABBRI, Franco. “A theory of musical genres: two applications” In: FRITH, Simon (ed.). *Popular Music: critical concepts and cultural studies*. Vol. 3: popular music analysis. London: Routledge, 2004. p. 7-35.

FERNANDES, Dmitri. “A Rainha Quelé: raízes do empretecimento do samba” In: *História: Questões & Debates*, v. 63, n. 2, Curitiba, jul/dez.2015, p. 131-160.

FERNANDES, Dmitri. *Sentinelas da tradição: a constituição da autenticidade no samba e no choro*. São Paulo: EDUSP, 2018. 533 págs.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos* de João Gilberto. São Paulo: Paz & Terra, 1999. 221 págs.

GEERTZ, Clifford. ‘Do ponto de vista do nativo’: a natureza do entendimento antropológico” In: *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 60-74.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Modernidades Negras - a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021. 295 págs.

IKEDA, Alberto. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, São Paulo, nº 111, p. 21-36, 2016.

LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo (orgs.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras 1949*. Campinas: CECULT, 2007. 197 págs.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 223 págs.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias - a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. 159 págs.

O’DONNELL, Júlia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 315 págs.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Os lugares e as ressonâncias: música popular, sonoridades e representações do espaço no Brasil. *Ilha*, Florianópolis, v. 24, nº 3, 2022, p. 39-55.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001. 222 págs.

PORTELA, Juvenal. Clementina no disco mais sério do ano. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, edição 192, Caderno B, p. 2, 1966.

RIBEIRO, Júlia. “Clementina, cadê você? A construção de espaço de pertença na escuta de Clementina de Jesus” In: SANTANA, Marilda (org.). *As bambas do samba: mulheres e poder na roda*. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 97-116.

SÁ, Jussara Bittencourt e SILVA, Carlos Alberto da. Clementina de Jesus - a autoria pela voz midiaticizadas e performática através do canto. *Revista Querubim*, Rio de Janeiro, ano 16, p. 58-65, 2020.

SAHLINS, Marshall. “O retorno do evento, outra vez” In: *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007. p. 317-376.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 263 págs.

SANTANA, Marilda. A tradição e o contemporâneo nas vozes de Clementina de Jesus e Sandra de Sá: duas décadas de música preta brasileira. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, n.1, p. 1-25, 2020.

SHAW, Lisa. *Tropical travels: Brazilian popular performance, transnational encounters, and the constitution of race*. Austin: University of Texas Press, 2019. 233 págs.

SILVA, Andressa Queiroz e APONTES, Selmo. O pretoguês e a ancestralidade africana no Brasil - uma análise de Canto II da obra 'O Canto dos Escravos. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 78, p. 189-206, 2020.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da indústria cultural*. Florianópolis. 2016. 174 págs. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina.

VIDILI, Eduardo. "As percussões e a fonografia brasileira: escutando as mediações" In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXXII, 2022, Natal. *Anais do XXXII Congresso da ANPOMM*, Natal: Editora da UFRN, 2022.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/FUNARTE, 1997. 332 págs.