

# O paradigma da estridência: o som e a presença de Clementina de Jesus durante o florescimento cultural pós-1964

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

Gabriel Nogueira Batista Strauss  
Instituto de Artes da Unicamp  
gn Strauss@gmail.com

## Resumo

No intuito de compreender a aproximação da elite intelectual brasileira da década de 60 com Clementina de Jesus – dona *Quelé* -, o presente artigo se vale do conceito de “estridência”, levantado por Nelson Lins de Barros, em mesa redonda para a *Revista Civilização Brasileira* nº2 (1966). Este recorte tem, por finalidade, responder a uma das questões levantadas em minha tese de doutorado: o que sustentou a subida de Clementina aos palcos nos anos 60? A resposta parece repousar, justamente, nos movimentos de esquerda, em face aos desdobramentos do golpe militar de 1964 – por sinal, ano da “descoberta” de Clementina por Hermínio Bello e sua consequente guinada profissional –. As organizações esquerdistas já presenciavam a ascensão do movimento de massas e buscavam uma expressão cultural que integrasse os diferentes ofícios artísticos em torno de um *todo cultural*<sup>1</sup>. Neste contexto, seguindo a linha do Show Opinião, o espetáculo Rosa de Ouro (1965), produzido por Hermínio Bello de Carvalho, serviu como abre-alas para a carreira de Clementina em palcos e gravadoras. O artigo, por fim, versa sobre o diálogo entre a voz e a presença de Clementina de Jesus e os interesses da esquerda brasileira, em momento de profunda crise política.

**Palavras-chave:** Clementina de Jesus, Cultura, 1964, Comunismo.

**The paradigm of stridency: the sound and presence of Clementina de Jesus during the post-1964 cultural flowering**

## Abstract

In order to understand the rapprochement of the Brazilian intellectual elite of the 1960s with Clementina de Jesus – *Dona Quelé* -, this article uses the concept of “stridency”, raised by Nelson Lins de Barros, during a debate for *Civilização Brasileira Review* n. 2 (1966). This excerpt aims to answer one of the questions of my doctoral thesis: what supported Clementina's rise to the stage in the 60s? The answer seems to lie precisely in leftist movements, given the consequences of the 1964 military coup – by the way, the year in which Clementina was “discovered” by Hermínio Bello and her consequent professional change –. Leftist organizations were already witnessing the rise

---

<sup>1</sup> Flavio Macedo Soares em mesa redonda para a *Revista Civilização Brasileira* nº2 (1966).

of the mass movement and were looking for a cultural expression that integrated different artistic crafts into a cultural whole. In this context, following the line of Opinião, the show Rosa de Ouro (1965), produced by Hermínio Bello de Carvalho, served as a launchpad for Clementina's career on stage and recording. Finally, the article verses about the dialogue between the voice and presence of Clementina de Jesus and the interests of the Brazilian left, at a time of deep political crisis.

**Keywords:** Clementina de Jesus, Culture, 1964, Communism.

## 1. Introdução

O dia de N.S. da Glória no ano de 1964, mais precisamente na Taberna da Glória, Rio de Janeiro, é tido como um divisor de águas na trajetória profissional de Clementina de Jesus. O momento ao qual me refiro é o do encontro entre a cantora e o produtor e compositor Herminio Bello de Carvalho. O enlace entre estas duas personagens, tendo em vista o momento histórico ditatorial então vivido pelo Brasil, é fonte de profunda reflexão a respeito das interações entre a comunidade negra das periferias cariocas os intelectuais da classe média branca, de orientação essencialmente marxista<sup>2</sup>.

O presente trabalho constitui uma parcela de minha pesquisa de doutorado. Aqui, preocupo-me em adentrar as discussões tomadas no meio intelectual branco, a fim de clarear um principal problema: o que levou tais estudiosos e artistas a se aproximarem das periferias e como a figura de Clementina de Jesus foi encarada a partir dessas interações? Lélia Gonzales, ao citar Candeia e Isnard, afirma que as escolas de samba cariocas vinham sendo frequentadas pela classe média branca desde 1955. “Como já vimos anteriormente, tratar-se-ia de representantes dos setores progressistas brancos” (Gonzalez, 1982, p. 27). Isto é reflexo de uma aproximação entre esses dois segmentos sociais, já levada a cabo desde a década de 1940. Ainda, a autora afirma que o golpe de 1964 foi responsável por desarticular a elite intelectual negra e submeteu as entidades de massa – a exemplo das escolas de samba - a uma perspectiva capitalista (*ibid.*).

---

<sup>2</sup> No pedido de aposentadoria escrito pela cantora ao ministro Jair Soares em 1979, ela afirma: “(...) O que ainda me dá forças, prá prosseguir é essa juventude maravilhosa que me recebe de braços abertos prá todo lugar onde vou” (Castro *et al.*, 2019, p. 255). Clementina, aqui, refere-se aos estudantes, sua plateia maior.

Roberto Schwarz bem descreve este momento:

O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. - Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (Schwarz, 1978, p. 62).

Celso Frederico, em seu texto *A Política Cultural dos Comunistas*<sup>3</sup>, aponta que a ascensão de massas no período logo antes de 1964 mobilizou sobremaneira a produção cultural. O autor destaca o Cinema Novo. Os filmes produzidos por esta corrente tinham, como um dos focos norteadores, a questão agrária. Ismail Xavier dá a tônica sobre os tais enfoques: “[...](é) o campo o cenário, a fome o tema, o polígono das secas, o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime da propriedade de terra, a revolução” (Xavier apud. Frederico, 2021, p. 340). Para além da temática agrícola, a preocupação dos movimentos de esquerda girava em torno da luta de base, como vemos no show Opinião. O espetáculo, que tinha João do Vale e Zé Ketí como dois dos astros principais, foi encenado em 1964, dirigido por Augusto Boal, composto por integrantes do CPC da UNE e produzido pelo Teatro Arena.

Seguindo linha similar, o show Rosa de Ouro aconteceu em um pequeno teatro em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, o Teatro Jovem. Coordenado por um estudante de arquitetura, Kleber Santos, o espaço tinha, por iniciativa, seguir a linha do “teatro popular” e foi escolhido por Hermínio como palco onde Clementina iniciaria a nova etapa de sua carreira. Castro *et al.* descrevem o fio condutor ideológico do Teatro Jovem:

A ideia era se espelhar no que vinha construindo o Centro Popular de Cultura (CPC) no Rio de Janeiro, naquela época: um teatro socialmente mais abrangente e crítico, voltado para a classe operária, embebido em conteúdo político e distante da considerada “arte alienada” do teatro clássico. Originado na França dos anos 1950, o “teatro popular” teve no Brasil dois

---

<sup>3</sup> “História do Marxismo no Brasil: teorias. Interpretações”. Org. João Quantim de Moraes. Vol. 3, 2ª edição, 2021.

centros difusores: o supracitado núcleo carioca, cujo CPC, apoiado pela UNE, se firmava sobre uma lógica bastante ideológica (“Fora da arte política não há arte popular”, era um de seus temas), e o núcleo nordestino, liderado por Ariano Suassuna, com caráter majoritariamente regionalista. (Castro *et al.*, 2017, p. 81).

Partindo de uma discussão entre Caetano Veloso e Nelson Lins de Barros em mesa redonda organizada pela *Revista Civilização Brasileira*, 2ª edição (1966), o presente artigo visa adentrar as discussões que ocorriam no âmbito da esquerda em meio às turbulências vividas no meio cultural. A escolha por este episódio abre espaço para que adentremos o conceito de “estridência”, característica comumente atribuída à voz de Clementina de Jesus e que, segundo Nelson Lins, traduz a realidade da década de 1960. Este termo será analisado, sobretudo, em sua abstração do sonoro: a estridência enquanto significador poético-musical de um embate entre um “Brasil profundo”, marcado pela cultura popular e a insurgência dos movimentos populares, em contraponto à tirania hegemônica que assolava o país, munida de um aparato ideológico massificador e alienador. O conceito de estridência vem, portanto, como um paradigma a nortear o que os intelectuais brancos progressistas buscavam a fim de manter acesa a estrutura de sentimento romântico-nacionalista, termo do qual tratarei a seguir.

## **1. Os intelectuais brasileiros e o paradigma da estridência**

Frente à necessidade de se discutir os rumos da música popular brasileira após o golpe militar de 1964, foi realizada uma mesa redonda para a *Revista Civilização Brasileira* em sua 2ª edição. Os debatedores chamados foram Flávio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, Caetano Veloso, José Carlos Capinam, Nara Leão, Gustavo Dahal e Ferreira Gullar. Como coordenador, o músico do Quinteto Villa-Lobos, Airton Lima Barbosa.

Para os fins deste artigo, concentro-me no momento inicial da discussão, em que Nelson Lins de Barros e Caetano Veloso debatem a respeito da “linha evolutiva” da MPB.

Caetano abre sua participação no debate ao estabelecer que João Gilberto representa, para ele, uma evolução do samba, “a informação da modernidade musical

utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira”. Nelson Lins o contrapõe. Tomando a fala de Caetano Veloso por saudosista, afirma que a música de João Gilberto está muito mais atrelada à cristalização da linguagem musical da bossa-nova, a qual tinha, como pressupostos, o impressionismo e o intimismo, favorecidos pelo advento da gravação em alta fidelidade. Em sua visão, a década de 60 presenciava uma realidade calcada na estridência: “Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Bethânia é a negação de João Gilberto”. Por fim, em sintonia aparente com Lins de Barros, Caetano refere-se a Maria Bethânia cantando Carcará como sendo, ela, a própria estridência. “Não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele momento e sim uma retomada das melhores conquistas (as mais profundas) desse momento. Maria Bethânia cantando “Carcará” sugere esta retomada. E é a estridência, o grito”.

A discussão entre esses dois artistas é sintomática daquilo que Marcelo Ridenti chamou de “briga familiar” entre a Tropicália e a canção engajada (Ridenti, 2010, p. 101). Por um lado, vemos Caetano, membro fundador do movimento tropicalista; por outro Lins de Barros, um dos parceiros mais importantes de Carlos Lyra, representando a ala à esquerda da bossa-nova, em sua correspondência direta com o nacional-popular e a canção de protesto. Apesar de não ser a polarização entre tropicália e canção engajada o principal enfoque deste artigo, penso que há, na breve discussão entre os dois artistas, uma aparente consonância em torno do termo “estridência”. Tal harmonia, contudo, termina por indicar dois enfoques diferentes sobre um mesmo objeto.

Apesar da discordância pontual em torno da bossa-nova, os dois movimentos em questão (tropicália e canção engajada), são observados por Marcelo Ridenti à luz de uma estrutura de sentimento de brasilidade (romântico) revolucionária (Ridenti, 2010, p. 87). O conceito de estrutura de sentimento é proposto por Raymond Williams (1979) para exprimir um estado de interação com a realidade social que perpassa o limite das crenças. Para o autor, trata-se de “significadores e valores, tal como são sentidos e vividos ativamente (...) propõe dar conta do pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensamento: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams apud. Ridenti, 2010, p. 87). Ou seja, trata-se da reação ativa partida de um determinado grupo de indivíduos a uma específica situação social imposta.

Para Maria Elisa Cevasco, a estrutura de sentimento está, portanto, intrinsecamente ligada ao movimento contra hegemônico por parte dos emergentes; o conceito, para a autora, é:

a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação (Cevasco, 2001, p.158).

A estridência pode ser compreendida no âmbito da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, mais especificamente a partir do golpe de 1964. Neste momento, o romantismo revolucionário que fora, na segunda metade da década de 1950, nutrido pela esperança de um Brasil possível, igualitário e avançado – contando com alguma possibilidade de tomada de poder pelo socialismo -, sofreu com o golpe militar, uma grande frustração (Frederico, 2021 p. 341). Tal quebra de expectativa gerou, no meio artístico e intelectual, a necessidade urgente de resposta política, desencadeando um florescimento cultural marcante em quase todos os campos da arte. Destaca-se, aqui, o Cinema Novo, os Teatros Arena e Opinião, as canções de protesto, a atuação ativa dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), aliada à participação dos comunistas em prol das *reformas de base*, que também efervesceram a partir deste momento.

A atuação dos comunistas no meio cultural é um projeto de longa data e, a pesar das quebras experienciadas na ditadura, foi capaz de orientar a participação social dos artistas e pensadores durante o período. João Quartim de Moraes afirma: “a atuação do PCB marcou profundamente todas as formas de expressão artística e intelectual das décadas de 1950 e 1960, adquirindo dinâmica própria e atravessando, com intensa força de irradiação, os anos sombrios do obscurantismo ditatorial”. (Moraes, 2021, contracapa).

Nelson Lins trata da estridência sob o enfoque político e social. É o ruído constante da crise global, personificado, no Brasil, pelos embates entre o controle dos militares e os movimentos populares, afora o pleno cenário da Guerra Fria. Sua fala é apelativa, para que se abduque a suavidade bossa-novista, adentrando a inquietação política e as lutas sociais. Caetano se concentra na dimensão estética. Ridenti aponta que o tropicalismo possuía, como peculiaridade, “o acento na sintonia internacional” ao mesmo tempo que se voltava ao “Brasil profundo” das tradições populares “esquecidas pela então dominante canção engajada, acusada de baratear as linguagens e adular os desvalidos, nos termos do

livro de memórias de Caetano Veloso”<sup>4</sup> (Ridenti, 2010, p. 101). No fim, Caetano pretende fazer um aceno à aventura estética do Brasil profundo. Ao referir-se às “conquistas mais profundas” feitas na década anterior, o cantor aponta à pesquisa musical realizada por João Gilberto, Tom Jobim e outros artistas daquele tempo. Para ele, havia, na bossa-nova, um mergulho nas tradições do passado, mas também “uma estilização mais exigente”, fruto da busca por uma expressão musical respeitável, “opondo-se à vulgaridade comercial do Olimpo da Rádio” (Veloso, 1997, p. 504).

A relação da bossa-nova com a cultura popular – mais especificamente com o samba - é problematizada por Muniz Sodré. O autor afirma que este gênero operou no sentido da desagregação entre o morro e a classe média alta, tornando-se signo de uma elite dominante (Sodré, 1998, p. 49). Esta declaração converge com a situação de indisposição entre os princípios discutidos no meio marxista, defensor da luta de base, e a elite branca em seu hábito costumeiro de se apropriar culturalmente do que achasse proveitoso vindo da população de baixo poder aquisitivo.

Voltando ao nosso ponto de partida, a estridência surge como amalgama entre duas correntes artísticas e intelectuais que se pronunciavam com maior ênfase na década de 60. De um lado, os artistas engajados propunham uma canção exortativa ao povo, mas, ao mesmo tempo, feita por uma camada intelectualizada da sociedade. Por outro, os tropicalistas, impulsionados anteriormente pelo teatro provocativo de José Celso Martinez, se voltavam aos saberes tradicionais do “Brasil profundo”, atentos à diversidade de nossa cultura, sem abdicar o internacional. A referência da bossa-nova era, de toda a forma, problemática, uma vez que esta se atrelava, invariavelmente, a um setor da sociedade por vezes alienado e privilegiado.

Advogando a favor da estridência, José Celso Martinez afirma:

O teatro não pode ser um instrumento de educação popular, de transformação de mentalidade, na base do bom-meninismo. A única possibilidade é exatamente pela deseducação provocar o espectador, provocar sua inteligência recalcada, seu sentido de beleza atrofiado, seu sentido de ação protegido por mil e um esquemas teóricos abstratos e que somente levam à ineficácia. (Martinez apud. Frederico, p. 347, 2021).

---

<sup>4</sup> Ibid. O livro de memórias ao qual se refere é “Verdade Tropical” (Veloso, p. 504, 1997).

Ridenti, cita a declaração de Ferreira Gullar a respeito do romance *Quarup*, de Antonio Callado. Para o poeta, a obra se tratava de um “ensaio de deseducação para brasileiro virar gente”. Ferreira ressalta a opção de Callado, por misturar as referências do passado (representadas pelas visões de “índio” de José de Alencar, Gonçalves Dias, Mario de Andrade), não abdicando da dura realidade industrial contemporânea, personificada pela abertura da estrada Belém-Brasília, “(...) nessa vasta nebulosa de misto e verdade, do artesanato e eletrônica, da selva e cidade, que se elabora, que se indaga, que se vai se definindo” (Gullar, apud. Ridenti, 2021, p. 90).

A fala de Gullar se encontra altamente afinada com a estrutura de sentimento que movia a produção artística no pós-1964. As contradições de uma população que passava por um intenso processo de êxodo rural, são retrato de uma reconfiguração entre campo e cidade. Acentuava-se as exigências da luta agrária, a opção de obras que retratassem a vida nas periferias, os dramas da desigualdade e da exploração. As discussões raciais, contudo, não aparecem nos textos que li sobre o marxismo. Para além, relembro que Lélia Gonzalez, ao citar o autoexílio de Abdias do Nascimento, enfatiza que a década de 60 foi um período de crise dentro do movimento negro, em que sua frente de intelectuais se viu desmobilizada, uma vez sendo esta um alvo prioritário dos militares em sua escalada capitalista<sup>5</sup>.

É de suma importância frisar que as entidades de representação negra estiveram em atividade desde a década de 1930, durante o período do Estado Novo. Na segunda metade da década de 1940, Abdias do Nascimento, à frente do Teatro Experimental do Negro, propôs um novo pensamento à luz das discussões raciais. Tal iniciativa fora indicada por Gonzalez como um fator que, muito provavelmente, veio a influenciar o movimento de renovação do teatro brasileiro ao longo da década de 1950 (Gonzalez, 1982, p. 24), onde temos Augusto Boal e José Celso Martinez como expoentes. Com isso, podemos constatar que, uma vez as discussões acerca das questões raciais estando em desfalque, dada a desmobilização forçada da frente intelectual negra nos anos 1960, o olhar que a branquitude progressista da época dirigia a personagens como Clementina de Jesus carecia de um lastro direto com a realidade.

---

<sup>5</sup> Silvio Almeida, ao citar Walter Rodney, coloca o racismo como uma das bases fundantes do sistema capitalista, uma vez que o capitalismo possui vínculo expresso com o colonialismo europeu e, portanto, enseja ver a população afra e indígena como força de trabalho a ser explorada (Almeida, 2018, p. 53).



E é nesse contexto, que adentramos o interesse dessa elite intelectual pela voz de Clementina de Jesus.

## *2. A voz Ancestral dos Morros*

Acabo de me reportar ao processo de êxodo rural vivenciado no Brasil entre os anos 1950 e 1970. Ora, o Rio de Janeiro nesse tempo já havia presenciado evento similar, mas na virada do século XIX para o século XX. A Lei Áurea de 13 de maio de 1888 terminou por oficializar um processo de alforria que já estava em curso ao longo daquelas décadas. Durante a Primeira República, que durou de 15 de novembro de 1889 à Revolução de 1930, observou-se um acentuado movimento da população negra e imigrante europeia à então capital nacional, a cidade do Rio de Janeiro. Tal influxo se deve ao processo de modernização da cidade, onde destacamos a atuação do prefeito Francisco Pereira Passos, responsável, dentre outros feitos, pela expulsão da população de baixa renda que se encontrava em cortiços no centro da cidade, para os morros. Este processo de favelização foi determinante no que diz respeito à estruturação das relações sociais entre os diferentes patamares da sociedade carioca até os tempos atuais.

As comunidades negras – sobretudo as de origem mina<sup>6</sup> - presenciavam, durante a virada do século, uma ordem matriarcal que perpetuava as tradições africanas. Estas mulheres vieram de Salvador ao Rio de Janeiro ao longo do século XIX e conquistaram autonomia econômica, “sendo reconhecidas como exímias quitandeiras, chegando, algumas, a formar pequenas fortunas” (Moura, 2022, p. 85). Eram as tias baianas, que participaram ativamente na conformação da cidade<sup>7</sup>. João da Baiana, que tem esse nome artístico justamente por ser filho de uma tia baiana, tece um comentário que termina por confirmar as declarações de Roberto Moura:

Minha família não era rica, mas tinha uns recursozinhos porque meus avós possuíam alguma coisa. Além disso, minha mãe fazia doces da Bahia e tinha empregados vendendo esses doces na rua.

---

<sup>6</sup> Originários da Costa da Mina, eram Iorubás.

<sup>7</sup> Este assunto é largamente tratado por Roberto Moura em “Tia Ciata: a pequena África no Rio de Janeiro” (1983, 1995, 2022). Além de Moura, Muniz Sodré adentra o tema em “Samba, o dono do corpo” (Sodré, 1998) e José Miguel Wisnik também, em “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)” (Wisnik, 1978).

Eram uns 4 ou 5 tabuleiros. Portanto, nossa condição econômica não era ruim. (*Ibid*, p. 60).

Muniz Sodré se concentra em Tia Aciata, a mais conhecida das tias baianas, de cuja a casa funcionava como um ambiente catalizador entre diferentes segmentos sociais. A matriarca baiana, radicada no Rio, tinha facilidade de trânsito entre as instâncias altas do poder, uma vez que seu marido, o médico negro João Batista da Silva, tornou-se chefe de gabinete do chefe de polícia no governo do presidente Venceslau Brás.

A casa de Tia Ciata, babalaô-mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação — segundo depoimentos de seus velhos frequentadores — tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. (Sodré, 1998, p. 15).

Ambientes tais foram, também, seio do surgimento dos blocos e escolas de carnaval, partindo dos ranchos. Temos aqui o berço das entidades de massa apontadas por Lélia Gonzalez.

Voltando o olhar algumas décadas à frente, vemos o restaurante Zicartola, fundado em 1963 pelo casal Cartola e dona Zica, funcionando como meio agregador entre a comunidade intelectual branca e os artistas do morro. Mas, antes de consolidar sua fama como botequim cosmopolita, a iniciativa de D. Zica era a mesma das casas tradicionais das tias baianas no início do século: receber os convivas em seu sobrado, comer, beber, festejar. À medida, contudo, que o número de interessados pelos pratos servidos crescia, D. Zica se viu forçada a procurar um lugar melhor, estabelecendo-se – por óbvio, com seu marido – na rua da Carioca, nº53. (Bevilaqua *et al.* 1988, p. 65).

Frequentado pela mesma casta de intelectuais brancos da qual tratei na primeira metade deste artigo, o Zicartola foi inaugurado em 5 de setembro de 1963, data em que Hermínio Bello de Carvalho viu Clementina de Jesus pela primeira vez. *Quelê*, como é também chamada, compareceu à inauguração, cantando, segundo D. Zica, um repertório de sambas e partidos (*Ibid.*). Criava-se então um ambiente de efervescente intercâmbio cultural, costumeiramente superlotado em que o samba se firmava como eixo artístico. Nas palavras de Elton Medeiros, a iniciativa do Zicartola terminou por desembocar em

grandes festivais e movimentos como o show Opinião: “O Zicartola deu surgimento ao Rosa de Ouro, ao Opinião (...); ao primeiro conjunto instrumental constituído por compositores das escolas de samba. O Zicartola provocou o surgimento de casas de samba por todo o Brasil” (Bevilaqua *et al.* 1988, p. 66). Este dado é importante, a título de mesa redonda, para que se discutam as formas como a comunidade negra encontrou seus meios de resistir, para além da fragmentação de sua elite intelectual – aqui marcada pelo exílio de Abdias do Nascimento -.

A declaração de Elton Medeiros - que acompanhou Clementina na percussão, junto a Paulinho da Viola – parece enlaçar a questão levantada ao início deste trabalho. Este dado, contudo, merece reflexão mais profunda, apoiada nos registros apropriados. Campo para outra discussão. Todavia, é importante ressaltar a participação ativa do morro no processo de ebulição cultural vivenciado no pós-64. O show Opinião, formado por Zé Ketí (sambista do morro), João do Vale (artista negro de origem rural), Nara Leão (representante da Bossa Nova) e, posteriormente, Maria Bethânia (voz do Tropicalismo, vinda do Recôncavo Baiano) demonstra claramente a estrutura de sentimento do movimento nacional-popular da época.

Por fim, este mesmo movimento levou à estreia de Clementina no show Rosa de Ouro. O espetáculo teve uma curiosa conformação: sua primeira metade contou com a apresentação de Turíbio Santos, em um tradicional recital de violão clássico. Na segunda parte, Clementina entrou em cena, como que evocada primeiramente pelos seus músicos acompanhadores que, após uma série de partido-altos versando sobre ela, passavam a entoar o refrão: “Clementina cadê você? Cadê você? Cadê você?”. Por fim, um atabaque em rulo silencia a batucada. *Quelé*, já posicionada ao centro do palco, começa a cantar *Benguelê*, uma canção tradicional que mistura o português às línguas *bantu*, raiz ancestral da cantora<sup>8</sup>, procedimento muito comum nos jongos e *vissungos* da região diamantina de Minas Gerais<sup>9</sup>.

Sua voz grave e gutural, de alta projeção, timbre metálico – estridente – decerto foi algo surpreendente ao público, que recebeu muito bem – aos gritos – a presença e a sonoridade vocal de Clementina. Para Castro *et al.*, o público da década de 60 se

---

<sup>8</sup> Elton Medeiros afirma: “Clementina era uma negra banto. O canto dela, aliás, é de uma negra banto” (Castro *et al.* 2019, p. 26).

<sup>9</sup> De onde veio a família da cantora. Ver livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, de Aires da Mata Machado (1943).

encontrava em meio à febre bossa-novista que tomava os meios de comunicação (Castro *et al.* 2019, p. 85). A surpresa positiva para com o canto de Clementina de Jesus pode ter sido, até mesmo, potencializada, uma vez que o esperado pelos ouvintes tendia a ser a tão reproduzida sonoridade intimista e suave à qual Nelson Lins de Barros se referiu em sua discussão com Caetano Veloso. Pelo contrário, a estridência, de acordo com o pregado por Lins, se fez presente; na figura de Clementina, a plateia universitária, tão em busca pelo real impactante de Zé Celso, pôde, de alguma maneira, “encontrar o que procurava”. A personagem de Clementina atua em plena sintonia com a estrutura de sentimento preconizada pelos progressistas brancos da época, dialogando livremente com a brasilidade romântico-revolucionária que agitava o meio artístico após o golpe. Creio encontrar, aqui, a base que sustentou a carreira musical da cantora nos palcos universitários, permitindo seu acesso ao “outro lado do muro”, para me usar das palavras de Mano Brown.

Tendo levantado estes dados, penso que uma próxima etapa da pesquisa seja realizar uma pesquisa documental, a fim de levantar dados sobre as apresentações realizadas pela cantora. Ressalto, também, que este levantamento servirá como apoio à declaração de Elton Medeiros. Em outras palavras, um novo problema surge: como o Zicartola contribuiu no surgimento dos espetáculos universitários pós-1964? De que maneira foram as entidades negras de massa encaradas pela intelectualidade branca marxista, dominante no cenário cultural pós-64? Como essas duas frentes – a branquitude intelectual progressista e a resistência cultural negra - se aliaram ante do avanço capitalista apoiado pela ditadura?

Ainda, é importante frisar que os diversos papéis desempenhados por nossa protagonista compõem um leque de alta complexidade. Sua presença atravessa realidades sociais por vezes discrepantes, nutrindo, nestes ambientes, uma constante dinâmica de acúmulo e compartilhamento de capital cultural. Sua trajetória percorreu campos diversos, desde a infância em Valença-RJ, à juventude em face ao florescimento do carnaval carioca, passando pelos contatos com Oswaldo Cruz, Portela, Índios de Acaú, Unidos do Riachuelo, Mangueira, dentre outras escolas; da vida nas periferias do Rio de Janeiro, à carreira profissional internacional, diante de palcos, festivais, programas de televisão, rádios e gravadoras; do terreiro de candomblé e do saber ancestral de sua mãe Amélia Rezadeira, às missas de domingo; da atividade como ensaísta de Escola de Samba,

ao papel similar ao das tias baianas, que Clementina desempenhava na manutenção dos afetos, da nutrição, da sustentação de sua casa.

## Referências

ALMEIRA, Silvio. *O que é Racismo Estrutural?*. Ed. Letramento. Belo Horizonte – MG. 2018.

BARBOSA, Airton Lima. *Que caminhos seguir na música popular brasileira*. Mesa redonda. Revista civilização brasileira, nº 2. 1966. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>.

BEVILAQUA, Adriana Magalhães; AZEVEDO, Lia Calabre de; FELIX, Idemburgo Frasso; MARTINS, Maria Tereza de C. *Clementina, cadê você?* Rio de Janeiro: LBA/Funarte, 1988.

CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelê: a voz da cor*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2017.

CEVASCO, Maria Elisa. *Apresentação*. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave. Um vocabulário de cultura e sociedade*. Boitempo Editorial. São Paulo - SP, 2007.

FERNANDES, Antonio Barroso. *Vozes Desassombradas do Museu I: Pixinguinha, João da Baiana, Donga*. Ed. Museu da Imagem e do Som. Rio de Janeiro – RJ, 1970

FREDERICO, Celso. *A política cultural dos marxistas*. In: MORAES, João Quartim. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 3. 2ª ed. Editora Unicamp. Campinas, São Paulo. 2021.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, nº 92/93. 1988, p. 69 - 82.

MACHADO FILHO, Ayres da Matta. *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1964.

MORAES, João Quartim. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 3. 2ª ed. Editora Unicamp. Campinas, São Paulo. 2021.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 1ª ed. Editora Todavia. São Paulo, 2022.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil*. In: MORAES, João Quartim. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. 3. 2ª ed. Editora Unicamp. Campinas, São Paulo. 2021.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro – RJ. 1978.

SODRÉ, Muniz. *Samba, O dono do corpo*. 2ª ed. Editora MAUAD. Rio de Janeiro – RJ, 1998.

WISNIK, José Miguel, "Getúlio da Paixão Cearense", In *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música*. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1982.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 1997.