

A tradição e o contemporâneo nas vozes de Clementina de Jesus e Sandra de Sá: duas décadas de Música Preta Brasileira

MARILDA DE SANTANA SILVA*

RESUMO: O presente artigo tem por base a representação da voz feminina negra nos seus aspectos estéticos, históricos, identitários e interseccionais. A voz, por ser um instrumento de comunicação e perpetuação de tradições e conhecimento, possui fundamental importância para a continuidade e a permanência das culturas de uma sociedade. Utilizando o binômio tradição e contemporâneo, ilustro duas vozes negras da Música Preta Brasileira (MPB), a partideira Clementina de Jesus e a soul woman Sandra de Sá. Em Clementina, a ancestralidade pode ser entendida como uma categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento (OLIVEIRA, 2007), que atualiza a tradição a partir de sua experiência, sua sabedoria de vida, sua ética e sua sensibilidade partilhada; é a permanência do passado no presente, a resistência do que o capital quer soterrar, o que está vivo no presente (SILVA, 2016). Sandra de Sá, herdeira da black music do início dos anos 1970, dos bailes funk na periferia do Rio de Janeiro, se torna um fenômeno de vendas em meados dos anos 1980. Seu canto negro deixa explícito seus lastros periféricos. As duas cantoras foram chanceladas por produtores homens, brancos, que sufocaram por vezes suas vozes singulares, únicas.

PALAVRAS-CHAVE: Clementina de Jesus; Sandra de Sá; Música Preta Brasileira; Intérpretes negras.

The tradition and the contemporary in the voices of Clementina de Jesus and Sandra de Sá: two decades of Brazilian Black Music

ABSTRACT: The article is based on Brazilian popular music representation of black female voice in its aesthetic, historical, identity and intersectional aspects. The voice – being an instrument of communication and perpetuation of traditions and knowledge – has a fundamental importance in the continuity and permanence of cultures within society. Using the concepts of the tradition and the contemporary, I illustrate two black voices of BBM – “Brazilian black music”, the “partideira” (partisan) Clementina de Jesus and the soul woman Sandra de Sá. In Clementina, ancestry can be understood as a category of relation, connection,

* Marilda de Santanna Silva é profa. Permanente do Mestrado Profissional em Artes, Profa. pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a mulher-NEIM na Universidade Federal da Bahia-UFBA e profa. Colaboradora do programa Multidisciplinar de pós-graduação em Cultura e Sociedade no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC-UFBA. Cantora, com três álbuns gravados e vários livros publicados possui Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa (2013-2014) com bolsa CAPES. Este artigo faz parte da pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes (IA) da Universidade de Campinas (2019-2020) sobre as intérpretes negras na Música Popular Brasileira. E-mail: marilda62@gmail.com

inclusion, diversity, unity and enchantment (OLIVEIRA, 2007), that updates the tradition from her experience, her life wisdom, her ethics and her shared sensitivity; it's the permanence of the past in the present, the resistance which the capital seeks to overwhelm, what is alive in the present (SILVA, 2016, p. 83). Sandra de Sá, heiress of the 1970's black music, and from the funk parties in Rio de Janeiro's periphery, became a commercial phenomenon in the mid 1980's. Her black singing makes its peripheral ballasts explicit. The two singers were sanctioned by male, white producers, who have sometimes suffocated their singular and unique voices.

KEYWORDS: *Clementina de Jesus; Sandra de Sá; Brazilian Black Music; Black singers.*

A *Música Preta Brasileira* (MPB), parafraseando Sandra de Sá, que cunha esta sigla nos anos 1990 para definir que “nossa música é essencialmente preta, suingada, balançante”, nos serve como fonte de inspiração para compreender e analisar que por trás desta música, a voz tem cor, gênero, classe social e tempo histórico.

Duas grandes representantes da música preta brasileira em diferentes décadas. Respectivamente, década de 1960, Clementina de Jesus e seu canto ancestral e na década de 1980, Sandra de Sá e seu diálogo com o *funk*, numa espécie de nova negritude que se assume como *beautiful*. Em Sandra de Sá desponta uma negritude que não é nacionalista. Ambas, entretanto, apresentam a voz como “rasura”.

Julio Diniz (2003) por meio do que denomina “a rasura da voz”, ao analisar o percurso das vozes no Brasil, argumenta que existe a formação de uma significativa construção identitária que se explicita; ou ainda, a “voz como assinatura rasurante”. O excesso sentimental que se sobrepõe à contenção é o seu ponto de partida ao analisar a voz de Dalva de Oliveira na música *Que será* (Marino Pinto e Mário Rossi).

Para tanto, este autor destaca cinco círculos semióticos intercomunicantes: o exagero sentimentalista dos anos 1940 e 1950; as guitarras e suas distorções e os cabelos compridos da jovem guarda; o minimalismo das ricas formas poéticas, harmônicas e melódicas da Bossa nova; “o engajamento transformador e revolucionário da canção de protesto e a alegoria carnavalescente dos corpos, cores e códigos do Tropicalismo” (DINIZ, 2003, p.109). Ainda para o autor, na Música Popular Brasileira, se percebe uma tradução do canto como tradição que se inicia com a Bossa-Nova.

Com Clementina a voz do samba, dos jongs, curimãs, caxambus volta as suas origens e o Nacional-popular adquire contornos políticos. Clementina se torna

matriz de um canto em que “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” (COELHO apud FERNANDES, 2015, p.147).

Em Sandra de Sá, a inspiração e a influência se processam de fora para dentro. É a *Motown Records* fundada em 1959 por Berry Gordy, que teve no seu *cast* artistas do quilate de Diana Ross, Marvin Gaye, Steve Wonder, The Jackson Five, dentre outros. É a *Black Music* responsável pela explosão do *Soul* nos anos 1960 e 1970. É o *funk*, o *Soul* americano carregado de luta pelos direitos civis, que pelas bandas de lá se encontrava bastante avançado nas conquistas e resistências que vinham sendo travadas por políticos, artistas e sociedade civil, no movimento Panteras Negras que tem a ativista Ângela Davis como uma referência nesta luta.

No Brasil, em ambas as décadas, os estragos provocados pela ditadura militar no cerceamento artístico, político e cultural continuava dando maus frutos. O golpe militar foi deflagrado em 1964 e Clementina desponta no cenário artístico brasileiro em dezembro daquele ano, participando do show *O Menestrel*, ao lado do violonista Turíbio Santos, Cesar Faria e outros músicos, sob a direção do “Vanguardeiro Macunaímico”, como gostava Hermínio Bello de Carvalho de se autodefinir. Entretanto, nem este cerceamento conseguiu embaçar o seu brilho de rainha que “guardava em si a crueza da dicção negra forjada nos fundos das casas das tias que chegaram ao Rio no início do século XX” (TATIT apud CASTRO; MARQUESINI; COSTA; MUNHOZ, 2017, p.53).

Sandra de Sá surge em 1980 no Festival MPB80, promovido pela Rede Globo. Classifica sua música, “Demônio colorido”, entre as 10 mais; abandonando no nono período o curso de Psicologia, para se dedicar aos trinados de sua potente voz vinda do subúrbio de Pilares, no Rio de Janeiro.

Duas artistas negras são lançadas no mercado da Indústria fonográfica brasileira, cujas influências de dentro para fora e de fora para dentro vão interferir nas escolhas estéticas de cada uma delas. Possuem como matriz a música negra fincada na África Ancestral, o samba e suas derivações, encontradas na voz e na performance de Clementina de Jesus. Já a influência do som da *Motown*, berço da *Black Music* americana

revelava sua matriz nas igrejas e louvores do canto gospel, explícita na voz e performance de Sandra de Sá.

Vale ressaltar que a própria escolha da sonoridade dos álbuns de cada uma delas passa por matrizes que se bifurcam. Enquanto os álbuns de Clementina, quase todos produzidos por Hermínio Bello de Carvalho, têm como sonoridade principal os tambores e instrumentos acústicos para acompanhá-la nas gravações; os álbuns de Sandra de Sá, ao contrário, são carregados de instrumentos elétrico eletrônicos. Apresentam uma densidade pasteurizada pelos arranjos de teclados que imitam sons de cordas e de sopro, numa estética pop em que importante é o excesso de informação, fazendo uso da tecnologia e de melodias que não saem da nossa cabeça.

Seria o que denomino conceito de pop. A obsolescência do presente. Com estas impressões, não coloco na balança que uma é melhor ou mais autêntica do que a outra. Ao contrário, procuro demonstrar como em tão pouco tempo as “escolhas” estéticas interferem e influenciam nas carreiras destas artistas.

No presente artigo a experiência biográfica também é uma ferramenta potente para compreender a trajetória de mulheres negras no campo da Arte de forma geral e na indústria da música de forma particular, pois ajudam a modelar o conhecimento.

Sabemos que o mercado da música é um ambiente machista, racista e sexista que segrega, discrimina, silencia e descarta corpos femininos negros. Pensa a mulher artista como um corpo para reproduzir e nunca produzir. Neste sentido se revela como um mercado plural, mas nunca democrático.

Além disso, num país tão desigual e de configuração sócio-histórica complexa como o Brasil, a questão racial se configura também como uma questão cultural e política. Historicamente as mulheres negras ocupam uma posição de vulnerabilidade social muito maior na pirâmide social. Neste sentido, é inevitável também o diálogo com o feminismo negro de bell hooks (2019), Kilomba (2019), Akotirene (2018). A noção de interseccionalidade tão cara a Crenshaw (2015) de que a encruzilhada de opressões pelas quais as mulheres negras sofrem relacionadas a classe, gênero e raça, servem de exemplo para ilustrar a importância de enegrecer o feminismo, conforme o pensamento de Sueli Carneiro (2003). Encontrar a voz destas artistas é um ato de resistência.

Pois apenas como sujeitas se tornam representantes em potencial na mediação/relação entre artista e sociedade, protagonistas de sua própria história.

A partideira de Valença

Clementina nasceu em 7 de fevereiro de 1901. Lançada pelo folclorista urbano Hermínio Bello de Carvalho que escuta “seu chamado”, vindo da Taberna da Glória, na festa da Glória. O poeta, letrista e mediador cultural se apaixona completamente por aquela que ele chama de “mãe”.

Em 1965 participa do espetáculo dirigido por Hermínio Bello de Carvalho e produzido por Kleber Santos, intitulado *Rosa de ouro*, no teatro jovem, em Botafogo. Ao lado da lendária atriz e cantora do Teatro de Revista Araci Cortes e dos então iniciantes Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento, dentre outros. Além de contar com depoimentos de bambas do samba exibidos num telão durante a apresentação. O espetáculo permanece um ano em cartaz, sai em excursão por Salvador¹ e São Paulo e gera dois álbuns lançados em 1965 e 1967.

O que pode soar inusitado para ouvidos incautos é como um espetáculo dedicado à tradição do samba, nos idos dos anos de chumbo, pode reverberar numa juventude que estava mais interessada nas jovens tardes de domingo de Roberto e Erasmo e sua Jovem Guarda, bradando pelas ondas do rádio e da TV brasileira “Quero que vá tudo pro inferno”.

Além desta juventude *yeah, yeah, yeah*, havia uma turma politizada que engrossava o coro do I Festival de Música Popular Brasileira transmitido pela TV Excelsior (Rio de Janeiro e São Paulo), cuja vencedora foi “Arrastão” de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, na voz vibrante e magnética de Elis Regina. Esta canção pode ser considerada o marco zero, tanto do que viria a se tornar Música Popular Brasileira (MPB)², quanto no rompimento com a bossa nova e seu jargão “o amor, o sorriso e a flor”.

¹ Este show inaugura o teatro Castro Alves em Salvador, em abril de 1967.

² Maiores informações sobre o rótulo MPB ver Sandroni (2004). Para ele, o conceito de Música popular não é essencialista, universal. Partindo desta constatação, o autor analisa a gênese da categoria MPB.

Além disso, o Movimento Estudantil e a organização dos Centros de Cultura Popular (CPC) iam de vento em popa, transformando o Nacional popular em político. É neste ambiente político cultural que a persona de Clementina é forjada. Afinal, estes mediadores culturais tinham em Clementina uma fiel representante “de uma noção de cultura que se universalizava, a nacional-popular engajada com tinturas de esquerda” (FERNANDES, 2015, p. 150). Assim:

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 corimãs, jongs, 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. (FERNANDES, 2015, p. 135).

Como ilustração, o espetáculo *Rosa de ouro* que obteve sucesso de público e de crítica, torna-se o pontapé inicial da Carreira de Clementina de Jesus “que canta com a expressão dos seus ancestrais que da África nos trouxeram poesia e amor”, segundo crítica do *Jornal do Commercio* assinada por Luiza Barreto Leite (CASTRO et al., 2017, p.109). Então, com 64 anos de idade, após mais de 20 anos trabalhando como empregada doméstica, sem faltar um dia, a partideira da Glória alça vãos jamais imaginados. Vai pousar em Dakar, no Senegal em abril de 1966 na delegação brasileira composta por Paulinho da Viola, Elizeth Cardoso, dentre outros.

Ao se apresentar no estádio de Futebol daquele País, Clementina voltou ao palco cinco vezes, deixando a Divina Elizeth em apuros, pois seria a última atração da noite. “Quando Quelé voltou, pela quinta vez, a Divina disse – ‘O que é que eu vou fazer aí?’” (CASTRO et al., 2017, p.132). Ainda no mesmo ano, em maio, se apresenta no Festival de Cannes, na França.

Com onze álbuns lançados ao longo da sua curta, mas intensa e definitiva carreira, Clementina grava seu primeiro LP produzido por Hermínio Bello de Carvalho. Lançado em agosto de 1966 pela gravadora Odeon, ainda em plena ditadura militar, com canções imortalizadas pelos sulcos do vinil e do seu canto negro transmissor da tradição oral encontrada em povos escravizados de origem banto em jongs, caxambus, ladainhas, partido-alto, cantigas de trabalho, curimãs, pontos de macumba.

*Cangoma*³ me chamou é um destaque neste primeiro álbum, “*tavadurumindo, cangoma me chamou/ tavadurumindo, cangoma me chamou [...] Acompanhada apenas por dois atabaques tocados por Elton Medeiros e Paulinho da Viola, o mais belo deste canto não está presente unicamente no dialeto banto, mas, principalmente, no canto que transita entre a letra e o tema. Soa como um lamento, também, como um alento, disse levanta povo, cativoiro já acabou.*

A voz independente do seu discurso, representa e revela subjetividades, sensações e sentimentos que por vezes interfere, por vezes imprime, por vezes oprime e desvelam experiências que não cabem unicamente na explicação do semântico. Por isso, é tão importante considerar, especialmente no canto negro, os lamentos, vocalizes, suspiros, pausas e gritos que costuram este canto *soul*.

Nei Lopes, compositor e pesquisador da música preta brasileira, em especial o samba, afirma que “as músicas que anunciavam o sincretismo típico de Clementina de Jesus entrecruzavam informações do universo banto com outras etnias africanas, como jeje-nagô” (CASTRO et al., 2017, p.162). O Maestro Letieres Leite, criador da Orquestra Rumpillezz “afirma que toda música brasileira é afro-brasileira” (MATOS, 2020, p. 1). Neste sentido, A rainha Quelé, apelido que ganhou desde a infância, estava autorizada a representar perante seus pares, este canto original.

O canto primal da rainha do Quelé

O que leva um jovem que beirava os trinta anos de nome Hermínio Bello de Carvalho a se encantar pela voz de uma negra senhora de mais de sessenta anos, na Taberna da Glória, no dia 31 de agosto de 1964, em plena festa de N. Sra. da Glória, adotá-la como mãe e tornar-se seu produtor? O que a voz não transmite aos ouvidos de quem tem sensibilidade para capturar um som que provoca transe, grito sufocado, origem da tradição do canto brasileiro, um canto não adestrado pela técnica que sai do seu corpo-boca como um chamado?

³ Festa dos tambores.

Hermínio diz que Clementina “é a primeira grande cantora negra que, pertencendo a escala menos procurada pelos discos e pelas rádios, se mantém íntegra em toda sua pureza” (CASTRO et al., 2017, p. 247). Segundo relato da partideira “[...] ninguém tentou interferir na minha maneira de cantar. Eu canto o que sou. Não mudei nada. Quando a música começa a mexer meto um sapateadozinho. Não é sempre. Eu sou o samba. E para mim, não tem outra coisa” (CASTRO et al., 2017, p. 203).

A voz de contralto de Clementina, com suas variações melódicas que vão do canto a fala e vice-versa, transmite uma memória ancestral, aprendida oralmente na lida com sua mãe, lavadeira de ganho, que herdou de sua avó, ainda escravizada. É neste espaço, o dos signos, que Clementina ocupa como texto criativo de cultura, como matéria de uma memória a ser explorada naquilo que Heloisa Valente (2003) chamou de oralidade mecanicamente mediatizada.

Então, literalmente Clementina aprendeu a cantar, como se diz, “de ouvido”. Ouvindo os jongos, pontos, caxambus da boca de sua mãe que foi transmitido pela boca de sua avó. Nada mais ancestral do que aprender com os seus. Quelé era uma memória viva de uma cultura negra que aprendeu, ainda menina, em Valença, Rio de Janeiro. Nasceu numa casinha pareada com a igreja do Carambita e todo este repertório que irá reverberar, por meio de sua voz, foi aprendido por personagens que povoaram a sua infância como:

A escrava cantadeira Tereza Mina, o violeiro capoeira Paulo Baptista, a rezadeira Amélia, a professora Maria Barbosa, o mestre João Cartolinha, a portelense D. Esther, o festeiro Mané Pesado, a mãe de santo Dona Neném e tantas outras figuras que compunham o vasto repertório popular na memória de Quelé. (CASTRO et al., 2017, p. 80).

A mulher preta Clementina de Jesus

Clementina, mãe, avó, esposa, partideira, doméstica, católica fervorosa. Tantos atributos para uma senhora preta, de origem humilde, de vida simples e sacrificada, ao lado do seu grande amor, o estivador Albino Correa Bastos da Silva, conhecido como Albino Pé Grande, com quem teve um filho de nome Euclides, que morre ainda bebê e uma filha, Olga. Também outra filha, Laís, que morreu aos 51 anos de idade vítima de um Acidente Vascular Cerebral (AVC), fruto de um relacionamento

com seu namorado Olavo Manoel dos Santos, o qual não assume a paternidade. Fato bastante recorrente na sociedade brasileira e com as mulheres negras em especial. O abandono da paternidade.

Enquanto a carreira de Clementina foi administrada por Hermínio Bello de Carvalho, havia uma seleção de quais eventos e shows ela deveria participar, valorizando suas apresentações em eventos que mereciam sua presença. Entretanto, quando houve desentendimentos entre a família da artista e o produtor, este se afastou, dando lugar ao seu neto Ubirajara Corrêa da Silva, Bira, na época com 15 anos, que passou a administrar sua carreira.

Como a partideira da Glória era a provedora do lar, sustentando uma filha, sete netos, seis bisnetos e dois tataranetos, a seleção de onde se apresentar se tornou irrelevante. O violonista Elton Medeiros conta sobre uma passagem em que encontrou a artista que ia se apresentar após a sua performance, que lhe disse: “Não sei porquê eles ainda me botam para cantar. Eu não quero mais cantar” (CASTRO, 2001, p. 2).

Percebe-se neste depoimento, um tratamento familiar infantilizado e patologizado numa artista idosa que perde sua autonomia, seu livre arbítrio para escolher o que lhe apraz. Neste sentido, Clementina sofre uma violência familiar bastante recorrente em camadas sociais mais vulneráveis. A necessidade de uma provedora que garanta o mínimo de subsistência para os seus membros.

Sua suada aposentadoria só sairia com a ajuda dos amigos e músicos, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Luís Sérgio Nogueira, que juntaram parte do prêmio ganho em um festival de Música e pagaram as prestações em atraso do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) para a sua aposentadoria de Doméstica!⁴ Isto, depois da artista ter enviado uma carta em março de 1979 ao então Ministro da Previdência e Assistência Social, Jair Soares.

[...] Depois de trabalhar muitos anos como doméstica, com marido dando duro na estiva, me sobra bem pouco para viver, prá dar sustento aos meus netos. Juntando a aposentadoria do falecido a que eu recebo, nem dá três mil cruzeiros...Pois é doutor Ministro: a nega véia e muitas outras pessoas do

⁴ Maiores informações a respeito deste tema ver Preta Rara ou Joyce Fernandes em: *Eu, empregada doméstica* (2017). A autora que já foi empregada doméstica por mais de sete anos é graduada em História e dá aulas de história. Também é rapper e ativista. Se tornou porta-voz de seis milhões de empregadas domésticas no Brasil depois de criar a página *Eu Empregada Doméstica* no Facebook.

nosso meio estão no mesmo pagode. Que Deus lhe abençoe. Clementina de Jesus. (CASTRO et al., 2017, p. 255).

Em agosto de 1970 Clementina solicita uma audiência com o então prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Negrão de Lima solicitando uma casa própria, pois viveu a vida inteira de aluguel. No início, o pedido foi parcialmente atendido. Recebeu um imóvel no Conjunto habitacional Del Castilho, habitação a qual podia pagar as parcelas. Com o passar dos anos ficou impossível continuar. Mesmo porque, ela tinha repassado o imóvel para sua filha Olga morar e continuou na casinha de aluguel com Pé grande.

Mais tarde, o aluguel novamente subiu muito e ela conseguiu morar num consignado adquirido pela Casa dos artistas. Com sua morte, ele voltaria para o espólio da casa. Pela sua biografia, é notória a exploração sofrida por esta artista pela sua gravadora Odeon, por empresários e produtores que a contratavam por cachês bem abaixo do mercado e pelos seus parentes que a obrigavam a cumprir uma agenda exaustiva para uma senhora de Idade.

A sensação é que como Clementina começa uma carreira já idosa, teria pouco tempo para levantar um patrimônio que deixasse seus herdeiros “bem de vida”. Ela se preocupava em excesso com o futuro dos netos e bisnetos. “Mesmo na situação de ser a única provedora material, esse fator não traz consigo um lugar de poder e decisão na família, que muitas vezes é exercido pelos filhos em ‘idade produtiva’ que continuam como dependentes” (CAMARANO, 2003, p.23).

Neste sentido Clementina de Jesus se sentia responsável por manter seus herdeiros amparados. A prova é que tentou lançar sua filha Olga como cantora, enquanto se recuperava de mais um derrame.

Independente de todo este panorama traçado para compreender a sobrevivência de uma mulher negra, herdeira de uma tradição banto e das mazelas sofridas pelo seu povo de origem e por ela própria. É notória a dificuldade da mulher negra, em particular, doméstica e artista, viver com dignidade numa sociedade tão desigual, opressora, racista e preconceituosa. Pois a sobreposição ou a intersecção de identidades sociais, particularmente das identidades minoritárias, são diretamente relaciona-

das aos sistemas e estruturas da dominação e da discriminação. Por isto se faz necessária a potência política da autodefinição da mulher negra e seu alcance enquanto demanda de justiça social (COLLINS, 2002).

Clementina cadê você?

Esta pergunta que ressoa na memória daqueles que conheceram a partideira da Glória ainda ecoa na memória no panteão da Música Preta Brasileira como um chamado às origens, a tradição. Hobsbwan & Ranger (2008) afirmam que a tradição é uma invenção. Que seja. Entretanto, ouvindo repetidamente estas práticas que podem ser tanto rituais quanto simbólicas, podem implicar numa continuidade em relação ao passado. Por outro lado, a memória, carregada de rasgos e resíduos que vão sendo cerzidos, costurados, e/ou, inventados, também pode servir de lembrança e perpetuação destas tradições.

É o que a rainha Quelé provoca com seu canto ancestral, rasurado e cerzido nos nossos ouvidos. Sua música, sua voz, ecoa do centro da terra. É a origem que está ali chamando seus “irmãos” para olharem para a ancestralidade. Dentre estes irmãos, presentes em sua trajetória; além dos cinco “crioulos” que a acompanhavam no seu show de estreia, citamos o percussionista Naná Vasconcelos, que gravou com a artista em 1973 o álbum *Marinheiro só*. Canção anônima apresentada a Clementina por Caetano Veloso.

Ao conhecer o canto de Clementina, Naná declarou que: “Clementina é a prova que a África é a espinha dorsal da nossa cultura. A música dela é realmente de corpo e alma. É uma coisa que saía com tanta dignidade, espontaneidade, com tanta verdade. Uma coisa pura” (CASTRO et al., 2017, p.219-220).

Clementina também foi convidada por Bituca, apelido que o cantor Milton Nascimento recebeu ainda criança, para participar do álbum *Milagre dos peixes*⁵, lançado pela EMI Odeon em 1973. Ela grava um pequeno texto da primeira canção de

⁵ Neste álbum, das 11 faixas, oito são instrumentais. Pois foram censuradas pelo regime militar. Entretanto, nem este fato impediu de se tornar um dos álbuns mais cultuados da Música Popular Brasileira. Não só pelo seu caráter experimental; mas, principalmente, pela exploração vocal do artista que emitia em falsete notas consideradas inalcançáveis para uma grande maioria de cantores.

nome “Escravos de jó”. Esta canção foi regravaada anos depois por Elis Regina, com a letra original e com o título “Caxangá”. Além dos considerados contemporâneos, Clementina também grava um álbum em 1976 com o seu nome, que tem como convidado especial o cantor e compositor Mangueirense Carlos Cachaca e a participação especial de Milton Nascimento. Entretanto, a ancestralidade realmente se reúne no álbum antológico gravado em 1968, *Gente da antiga*, com o grande sambista João da Baiana, marcando o retorno de Pixinguinha aos estúdios.

Como já sinalizado acima, na sua trajetória fonográfica contamos 11 álbuns, todavia, podemos considerar quatro solos. O último, *o canto dos escravos*⁶, foi gravado em 1982 com Geraldo Filme e Tia Doca, coordenação artística de Aluizio Falcão e produção e direção musical de Marcus Vinicius.

De Cyro Monteiro a Clara Nunes, João Bosco, Martinho da Vila, Adoniran Barbosa, Beth Carvalho, Paulinho da Viola refletem a herança musical que reverberam em seus súditos, parceiros e amigos. Como podemos constatar, todos aqueles que se reconhecem na voz matriz de Clementina escutaram e seguiram o chamado da Rainha Quelé.

Sandra (de) Sá e suas origens

Sandra Cristina Frederico de Sá, nascida em 27 de agosto de 1955 em Pilares, subúrbio do Rio de Janeiro, aprende a tocar violão sozinha, apesar de ser neta de um baterista cabo-verdiano e seu pai também ser músico. Antes, porém de abraçar a carreira de artista, estuda psicologia.

Neste meio tempo, Leci Brandão grava uma música sua, “Morenando”, o que se torna o pontapé inicial para o que viria a seguir com o Festival MPB80 da Rede Globo, com a música “Demônio colorido”, classificada entre as dez finalistas, a qual lhe rendeu um contrato com a gravadora RGE.

Em 2020, completou quarenta anos de carreira, com 16 álbuns gravados e dois DVDs, *O África Natividade 30 anos*, ao vivo em 2011 e *O baile da De Sá* em 2018;

⁶ Este álbum é fruto de uma pesquisa sobre “vissungos” colhidos por Aires da Mata Machado Filho. Cantigas em língua africana ouvida outrora nos campos de mineração em Diamantina-MG.

além de participações em outros álbuns de artistas e projetos e grande número de prêmios acumulados ao longo de sua carreira. É uma artista, que hoje gerencia sua carreira de maneira independente, criando projetos, atuando em bailes periféricos e se associando a artistas, também negros e periféricos, como fonte de resistência, apresenta uma carreira irregular entre sucessos e ocasos.

Da *Black Music* às paradas românticas

Seu álbum de estreia, ainda como Sandra Sá, lançado pela RGE e produzido por Durval Ferreira, apresenta uma artista afinada com a *black music* brasileira que tinha a tríade Cassiano, Hildon e Tim Maia como maiores referências. Assim, faltava uma voz negra feminina que pudesse preencher esta lacuna. Do primeiro para o segundo álbum, que estoura o grande hit do compositor Macau “Olhos coloridos”, um reggae mais acelerado, serve de impulso para o próximo álbum lançado em 1983.

O hit “Vale Tudo”, um presente do “Sindicato”, é enviada pelo cantor Tim Maia que se oferece para dividir um duo com a cantora. Estava lançada assim, pelas mãos do rei do soul no Brasil a “Tim Maia de saias” nos *hit parades* que passavam do Cassino do Chacrinha, exibidos aos sábados na TV Globo, às ondas de rádio FM no Brasil, que ecoava um refrão homofóbico, “*Só não vale dançar homem com homem/nem mulher com mulher/o resto vale*”. Contudo, naquela época, em tempos finais da ditadura militar que já estava em pleno ocaso, portanto, com os dias contados, o que mais interessava no momento era celebrar “a volta do irmão do Henfil”.

Origens *Black Music* Brasil

O surgimento de Sandra de Sá no mercado da *Black Soul Music* brasileira não está descolado do conceito de uma nova negritude que é forjada a partir do final dos anos 1960. Em 1972 começa a se formatar por meio dos bailes na Renascença já com debates sobre o Movimento Negro. Mas é em 1976, na periferia do Rio de Janeiro, no Movimento *Black* Rio cujos bailes, festas e danças estavam afinados com a música

negra americana e os princípios dos Panteras Negras,⁷ que este movimento ganha força.

Estes bailes que aconteciam em Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro, já exibiam nos trajes, nas danças e nas músicas uma atitude de afirmação da raça negra, baseada no fenótipo que exibia cabeleiras *black Power*. A conquista pelo uso dos cabelos crespos naturais é mais ou menos recente. Data dos anos 1960. A partir desse período, “os negros que lutavam pelos direitos civis, criticando, desafiando e alterando o racismo branco sinalizavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada” (HOOKS, 2005, p.2). O uso de cabelos *black power*, de roupas unissex contribuem para compreender como o cabelo crespo serve de instrumento de reinvenção e transformação de uma cultura negra. A música brasileira nos dá indícios desta transformação. Para Hooks (2005, p. 3)

[...] os penteados naturais eram associados à militância política. Muitos/as jovens negros/as quando pararam de alisar o cabelo perceberam o valor político atribuído ao cabelo alisado como sinal de reverência e conformidade frente às expectativas da sociedade.

As ideias dos Panteras Negras serviam de inspiração associada a uma realidade brasileira, apesar dos anos de chumbo ainda serem uma ameaça à liberdade de expressão, principalmente dessa juventude negra e periférica.

Tim Maia e Tony Tornado são dois artistas negros brasileiros que migram para os Estados Unidos nos anos 1960 e retornam com uma bagagem que servirá de ingrediente fundamental para plasmar esta música preta brasileira, com influências do *soul* e do *funk*. Assim, 1970 é um ano fecundo para este novo movimento. O lançamento do primeiro álbum de Tim Maia e a conquista de Tony Tornado no primeiro lugar no 5º festival de música internacional na TV Tupi, com a música *BR3* de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar servem de marco para este novo momento da música Brasileira como ilustrado por Naves.

Diferentemente dos compositores de canções de protesto, que utilizavam o discurso, os músicos soul passam o seu recado através da “atitude” (grifo da

⁷ Um partido criado em 1966 na Califórnia por dois estudantes universitários para autodefesa dos negros no combate à violência policial. Suas principais influências se afinam com o pensamento de Frantz Fanon e Karl Marx. Apesar do movimento ter um caráter machista, é possível citar duas grandes ativistas que participaram deste movimento: Ângela Davis e Nina Simone.

autora) assumida, ao utilizarem não apenas o som associado à cultura negra; mas também os seus signos: o cabelo no estilo black power, (...) cordões prateados no pescoço e calças boca de sino; e a uma coreografia que recorre muitas vezes a uma dança em grupo com movimentos sincronizados. (NAVES, 2010, p.129)

Obviamente que não podemos esquecer de artistas negros que já flertavam com esta sonoridade e atitude, mesmo que de forma ainda tímida. O Trio Ternura e Os Golden Boys, com o *iê, iê, iê*, Wilson Simonal, e a turma da pilantragem, além de Gerson King Combo no *Soul* e Jair Rodrigues na Música Popular Brasileira. Mas, principalmente, Jorge Benjor e o *samba rock meu irmão*. Isto, sem deixar de ressaltar a importância de grandes maestros como Erlon Chaves e Moacir Santos, que tanto contribuíram para a riqueza da sonoridade da nossa música; além de instrumentistas do quilate de Dom Salvador, dentre outros.

Os anos 1970 continuam dando bons frutos neste nicho que culmina com a sonoridade, o talento e a inventividade de Oberdan Magalhães, criador da banda *Black Rio* e do tema de abertura, *Maria Fumaça*, da primeira novela em cores exibida pela Rede Globo de Televisão, *Locomotivas*.

Esta banda e este álbum é um divisor de águas na música *black* brasileira. Inteiramente instrumental, faz fusões inimagináveis com o *funk*, *soul*, *samba*, *baião*. Mostrando que o *samba*, o *funk*, o *soul* brasileiro, o *jazz* e as sonoridades das orquestras de gafieira (ZAN, 2005) vieram para ficar. O local e o global se articulam, tornando este som *glocal*. O álbum lançado em 1977 pela Warner Music e produzido por Mazola reúne a nata de instrumentistas negros e talentosos. Além de Oberdan Magalhães, se destacam Luiz Carlos dos Santos, Rubão Sabino, dentre outros.

Ainda em 1977 o fenômeno das discotecas invadia as pistas da zona sul do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo, com seus artistas purpurinados. No Brasil, sua mais fiel representante foi Zuleite Santos Silva, ou simplesmente, Lady Zu. A Donna Summer brasileira. Seu compacto de estreia com *A noite vai chegar* lhe rendeu um milhão de cópias vendidas, sua música incluída na trilha da novela da Rede globo, *sem lenço, sem documento* e um contrato para o seu primeiro LP pela gravadora *Phonogram*.

Este pequeno parêntese serve tão somente para ilustrar que a música *Black* do Brasil tem história e personagens que ajudaram a transformar um som importado em nacional. Ressignificando os termos autêntico e nacional. Assim, ainda para Naves,

ser “autêntico passou a significar assumir a identidade negra” (2010, p.130). E foi neste ambiente que surge a artista Sandra de Sá, completamente influenciada por seus predecessores.

Nos anos 1980 o “pacto da democracia racial” que já estava esgarçado se rompe e novas tecnologias da indústria fonográfica afiam seus tentáculos. Quem ganha com isso é um novo perfil de artista que surge nesta virada da tecnologia como aliada em novas sonoridades.

Mas, afinal, o que torna Sandra de Sá uma referência na Música Preta Brasileira? Primeiro, uma voz privilegiada, talhada para canções que exigem *punch* vocal brusco, além de melodias que exigem uma voz cheia de vibrato no final de frase. Segundo, um diálogo bastante fértil com o mundo pop brasileiro, que brotava no cenário musical, cuja produção fonográfica frutificava, estimulada pelo governo José Sarney, pela importação de instrumentos eletroeletrônicos de ponta, que pelas mãos de arranjadores como Guto Graça Mello transformavam os teclados em verdadeiras orquestras de sopro e de cordas com *riffs*, que grudavam feito chiclete nos ouvidos da juventude periférica e do centro.

Assim, ousamos afirmar que o sucesso de Sandra de Sá se torna estrondoso, obviamente pela sua voz potente, gutural, mas também pela veiculação de sua música pelo conglomerado Globo, que derrama por todos os seus veículos de comunicação a voz da artista. Não à toa, a abertura da novela *Partido alto*, exibida em 1983, repete por meses no horário nobre “o enredo do meu samba”. Uma parceria de D. Ivone Lara e Jorge Aragão na voz de Sandra de Sá.

O sucesso explode com a gravação do quinto álbum em 1986 que emplaca quatro hits! A artista, a esta altura contratada pela gravadora RCA Victor/RCA Ariola, produzida por Michael Sullivan, o mago pernambucano da música pop no Brasil, emplaca ao lado do seu parceiro Paulo Massadas, três hits neste álbum: “Retratos e canções”, que abre o lado um do álbum; “Joga fora”, faixa dois; e a faixa quatro, “entre nós”.

Ainda neste álbum, outro sucesso da dupla Chico Roque e Carlos Colla, a balada “Solidão”, ganha o troféu Imprensa de melhor música. A partir destes hits a artista, que passa a assinar Sandra de Sá, lança o próximo álbum pela RCA em 1988,

também produzido por Michael Sullivan e grava a balada “Bye, bye tristeza” de Marcos Valle e Carlos Colla, levando o prêmio *Sharp* de melhor cantora e melhor disco.

A esta altura, a influência *Motown* estava sacramentada com mais de 10 milhões de discos vendidos e nada como gravar um álbum pela Universal em homenagem a “sua escola”, em 2002. Neste álbum, Sandra de Sá traduz os sucessos da *Motown* “Pare, ouve, escute” (Stop, Look, listen) cuja faixa título conta com a participação de Ed Motta e versões de sucesso da *Motown* interpretadas pela artista, que a esta altura, já não estava nos *hits parades*.

Contudo, este álbum marca uma nova fase da carreira da artista que cunha o rótulo Música preta brasileira (MPB) e passa a dialogar mais com as matrizes negras da África e do Brasil. Ela diz que a “Música preta, não tem a ver com a cor, mas com o suingue” (MPB, 2018). Todavia, achamos muito difícil dissociar a cor do suingue ou o suingue da cor. Diz ela:

A nossa música é essencialmente preta (suingada/balançante), pois começa e termina no tambor, no suingue. Não há ritmo que cantemos ou toquemos aqui que não contenha um toque de brasilidade. Isto é a nossa pretitude. Até porque se é popular, é do nosso povo, que é altamente miscigenado. (BIOGRAFIA..., on-line).

O álbum *Música Preta Brasileira*, lançado em 2003, apresenta em sua maioria regravações. A artista só retoma os estúdios em 2009 com *Áfricanatividade-Cheiro de Brasil*. Este álbum, de produção independente é gravado ao vivo em 11 de setembro de 2010, na Quinta da Boa Vista. Conta com participações de Caetano Veloso, Maria Gadu, Elba Ramalho, João Donato, Bateria da Mangueira e Caprichosos de Pilares em comemoração aos 30 anos de carreira e apresenta um DVD do mesmo nome.

Outros caminhos: vale tudo

A artista, que sai dos holofotes do *mainstream*, se reinventa e busca parcerias para continuar no mercado, criando projetos como Música Preta Brasileira, ao lado do cantor Toni Garrido e Zé Ricardo. Este projeto foi apresentado nas periferias do Rio de Janeiro no período de 2001 a 2005, com músicas de Tim Maia da fase *Racional* e de Jorge Benjor do disco *Tábua de Esmeralda*.

Em 2007 foi convidada pelo presidente da Fundação Instituto Oswaldo Cruz (FIOCRUZ) e pelo Ministro da Saúde, para fazer parte da Comissão Nacional de Determinantes Sociais da Saúde (CNDSS) e fundou com um grupo de artistas, intelectuais e formadores de opinião a Academia Afro-brasileira de Arte (AABRARTE). Por essa ação, também por seu destaque no universo artístico e cultural, recebeu mais um prêmio da Afrobras e em 2010 foi escolhida ao lado de Margareth Menezes como representantes da Festa da Consciência Negra, promovida pela Prefeitura de Palmares, com apoio do Governo de Alagoas.

Ainda foi homenageada por moradores, sendo votada por unanimidade, num pleito feito pela Secretaria Municipal do Rio de Janeiro para dar nome à maior Lona Cultural da cidade, espaço para entretenimento e educação em Santa Cruz, na zona oeste.

Além de produzir e participar de projetos e parcerias, unindo forças de resistência, se destaca em 2007 como representante da classe artística na Proposta de Emenda Constitucional (PEC) de Música, em Brasília. Em 2011 lançou *O Baculeju da DeSá*, projeto que reúne em palcos de várias cidades do país, importantes artistas de todas as gerações, consagrado na Fundação Progresso com a presença de artistas como Serjão Loroza, Seu Jorge e Buchecha.

Em 2018 é convidada pela Rede Globo para participar do *talent show dos famosos*, exibido no Domingão do Faustão. Nesta temporada, a cada semana se apresentava caracterizada de um artista do cenário brasileiro e mundial em performances vocais e corporais. Dentre as artistas performatizadas estavam Maria Alcina, Aretha Franklin, Margareth Menezes, Dalva de Oliveira, Gilberto Gil, Tina Turner, a nossa rainha Quelé, Clementina de Jesus.

Neste sentido é importante constatar que uma artista que vive do que tece, se equilibrando para se manter no seu ofício, por vezes, “tem” que fazer concessões para obter seus 10 minutos de fama. Mesmo que seja num *talent show*. É como se o sucesso alcançado tivesse atingido o ocaso de forma tão cruel que a única oportunidade oferecida é agarrada como uma fresta de luz, que possivelmente possa se iluminar novamente para a visibilidade.

Por outro lado, Bell Hooks (2019, p.39) diz que “erguer a voz, não é um mero gesto de palavras vazias; é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – A voz liberta”. Sandra de Sá, pela sua trajetória se reinventa como artista e ativista. Torna-se sujeita do seu fazer artístico, demonstrando que a arte e a militância podem caminhar juntas, como diz em entrevista a socióloga e ativista Patrícia Hill Collins: “Estamos na Era do ouro da representação da mulher negra na mídia. No entanto, não é suficiente se não vier acompanhada de participação política” (PINA, 2019, on-line).

Pontos de intersecção entre Clementina e Sandra

O que estas duas artistas, de gerações diferentes, mas que sofrem o mesmo tipo de discriminação, opressão de um mercado fonográfico que categoriza pelo gênero, pela cor da pele, por interesse financeiro, apresentam em comum; mas, também se bifurcam em determinados percursos de suas respectivas carreiras?

Para Abrams ou para Mannheim, o início de uma geração é marcado por descontinuidades importantes até então dominantes em determinada época histórica e institucional. Novamente, o tempo histórico-social e seus ritmos é visto como central para a definição das novas gerações e identidades sociais. Mais precisamente: é o processo de mudança que produz o anterior e o posterior. Nesta perspectiva, gerações é o lugar em que dois tempos diferentes – o do curso da vida, e o da experiência histórica – são sincronizados. O tempo biográfico e o tempo histórico fundem-se e transformam-se criando desse modo uma geração social. (FEIXA; LECARDI, 2010, p. 7).

Como artistas negras de diferentes gerações sofrem exclusão e dificuldades num mercado talhado para descartar? Deixando claro que:

[...] o que forma uma geração não é uma data de nascimento comum – a “demarcação geracional” é algo “apenas potencial” (MANNHEIM, 1952) – mas é aparte do processo histórico que jovens da mesma idade-classe de fato compartilham (a geração atual). (FEIXA; LECARDI, 2010, p.5).

Clementina tem o samba como eixo do seu trabalho. É o Nacional-Popular indissociável do seu fazer artístico. Tempos em que o samba se torna um instrumento de resistência contra um regime de exceção e desce para o asfalto para ocupar os teatros e os Centros de Cultura como forma de resistência. E nada como uma voz autorizada, autenticada pela imprensa e pelos seus representantes jornalistas, formadores de

opinião, produtores de cultura e uma elite que se identificava com aquele discurso “do oprimido”.

Clementina, neste sentido, representava a voz do povo negro oprimida pelo regime e cerceada nas suas necessidades mais básicas, emprego digno e casa própria. Assim, sua voz ecoa e representa uma coletividade de mulheres matriarcas que clamam por igualdade de direitos e respeito às matrizes. Ancorada em bell hooks (2019) afirmo que Clementina referencia as memórias familiares matriarcais, usa a linguagem colonial num canto contra hegemônico, libertador, *Benguelê, ê, benguelê, ê, benguelê oh mamãe simba, benguelê...*

Clementina é um patrimônio imaterial da música popular brasileira. Sua voz e seu legado são referências fundamentadas na memória e na tradição do povo negro escravizado que se liberta das amarras pelo seu canto, anunciando a bonança. Sua voz é um símbolo de resistência e do legado da Cultura afro-brasileira no país. Entretanto, não foi suficiente para libertá-la da opressão e do silenciamento de uma sociedade colonialista, patriarcal e racista que ainda precisa ser representada em seu pleito por uma figura masculina. No caso de Clementina, Hermínio Bello de Carvalho “seu Salvador”.

Assim, a artista sofre uma infantilização dupla, pois inicia sua carreira, que para a época já era em uma idade avançada; além de ser mulher e negra, ainda precisava da autoridade e autorização de uma sociedade burguesa ascendente, masculina em sua grande maioria, que emite um salvo-conduto, autorização para sua “alforria”.

Sandra de Sá apresenta uma nova negritude que não está preocupada em ser nacional. Mas sim, popular, massiva e periférica. Seu canto, assim como o de Clementina, incomoda os ouvidos adestrados para um canto macio, leve e desprovido de discurso de origem. Sandra representa uma comunidade, também periférica, à margem. Mesmo circulando nos grandes veículos de comunicação, se faz necessária uma “maquiagem” no seu visual, que insiste em transitar pelas periferias do *funk* e *Soul* “... que ri da minha roupa, ri do meu cabelo, ri da minha pele. Seu cabelo enrolado todos querem imitar, sarará crioulo”.

A verdade é que *todo brasileiro tem sangue crioulo, tem cabelo duro*. Esta revelação põe em xeque as origens de que “aqui” ninguém é branco (SOVIK, 2009). Sandra

também sofre todas as mazelas de sua origem. Mulher, negra, periférica, lésbica se interseccionam em encruzilhadas de opressões que atravancam a fluidez de uma carreira estável, digna de uma artista do seu quilate. Sabendo que no pensamento colonial, cisheteropatriarcal, judaico-cristão a mulher negra é o outro do outro; as vozes destas artistas são focos de resistência, persistência, insistência e reexistência. Algumas importantes ações para minimizar estas “políticas de silenciamento do colonialismo” (KILOMBA, 2019, p. 41) são fundamentais.

Neste sentido, como é bom escutar estas vozes que nos embalam pelo seu canto por vezes carregadas de banzo que refletem “perigos que enfrentamos como mulheres de cor” (ANZALDUA, 2000, p. 229). Estas vozes pulsantes e dissonantes no mercado da música popular brasileira e da indústria fonográfica representam singularidades e estabelecem relações com o mercado e suas interconexões. Pois, para o próprio mercado, essas artistas só podem ocupar este lugar que lhe é destinado. Segundo Antunes (2019, p. 84)

A sobreposição da história privada de Clementina em sua imagem pública, o não distanciamento entre o bibliográfico e o artístico, a utilização da própria vida como matéria-prima para sua arte são fatores que explicam o enquadramento mítico pelo qual se delineou a silhueta da artista Clementina de Jesus por seus mediadores.

Cantar um gênero musical apenas determinado pela cor da pele é um exemplo das barreiras e adversidades comuns enfrentadas por essas cantoras no mercado fonográfico. Um sistema de exploração e opressão da sociedade contemporânea.

Via de regra, produtores e gravadoras desviam o caminho de determinados talentos que, no momento, não se encaixam no mercado. Paradoxalmente, Sandra de Sá é reconhecida no início de sua carreira, pelo seu talento, também de compositora, que, aos poucos, vai sendo abandonado para satisfazer a um mercado machista, patriarcal e cruel com artistas mulheres de diferentes gerações que querem falar de si.

Por isso, a importância de situar o leitor com dados biográficos para compreender que a história de vida destas artistas negras na música brasileira reflete um lugar de silenciamento causado por uma “surdez” proposital daqueles que querem manter estas vozes emudecidas (KILOMBA, 2017). É necessário entender que falamos de tempos e lugares específicos a partir de histórias específicas. A voz é plural porque

é única, incorporada, contextual e relacional (CAVARERO, 2011). Assim, o protagonismo presente tanto na voz de Clementina quanto na de Sandra foram/são silenciadas pelo mercado, em sua maioria representado por vozes masculinas que desafinam e sufocam suas unicidades de serem plurais.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2018.
- ANTUNES, Gabriela Borges. *Desenquadrando o samba: análise da trajetória de Clementina de Jesus*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós graduação em sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos feministas*, Florianópolis, ano 8, jan./abr. 2000.
- BIOGRAFIA Sandra de Sá. SOM13. Disponível em: <https://som13.com.br/sandra-de-sa/biografia>. Acesso em: 6 abr. 2020.
- CAMARANO, Ana Amélia. Mulher idosa: suporte familiar ou agente de mudança? *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103401420030003_00004. Acesso em: 14 abr. 2020.
- CASTRO, Felipe; MARQUESINI, Janaína; COSTA, Luana; MUNHOZ, Raquel. *Quelê, a voz da cor*. Biografia de Clementina de Jesus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CLEMENTINA de Jesus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12496/clementina-de-jesus>. Acesso em: 7 abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge, 2002.
- CRENSHAW, Kimberle. *Porque e que a interseccionalidade não pode esperar*. Disponível em: <https://apidentidade.wordpress.com/2015/09/27/porque-e-que-a-interseccionalidade-nao-pode-esperar-kimberle-crenshaw/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

DAVIS, Ângela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DINIZ, J. C. V. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, Paulo Sergio; NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2003, v. 1, p. 99-110.

FEITOSA, Beto. *Os primeiros anos de Sandra de Sá*. Disponível em: <https://ziriguidum.com/os-primeiros-anos-de-sandra-de-sa/>. Acesso em: 14 abr. 2020.

FEIXA, Carles; LECARDI Carmen. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, n.2, maio/ago. 2010.

FERNANDES, D.C. A rainha Quelé: raízes do empretecimento do samba. *História: Questões & Debates*, Curitiba: Editora UFPR, v. 63, n.2, p. 131-160, jul./dez. 2015.

FERREIRA, Mauro. *Cantadas: a sedução da voz feminina em 25 anos de jornalismo musical*. Rio de Janeiro: OrganoGramma livros, 2013.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HOOKS, Bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. Revista Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos. blog coletivomarias.blogspot.com/.../alisando-o-nossocabelo, 2005.

HUBNER, Fred. *O canto dos escravos*– Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme. 5 nov. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gil3Mw32OnU&t=209s>. Acesso em: 14 abr. 2020.

JESUS, Clementina de. Clementina cadê você. LP. ODEON – MIS 013/070, 1970. IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/clementina-cade-voce>. Acesso em: 20 abr. 2020.

JESUS, Clementina de. *Clementina de Jesus*. LP. ODEON – MOFB 3463, jul. 1966. IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/clementina-de-jesus>. Acesso em: 20 maio 2020.

JESUS, Clementina de. Marinheiro só. LP. ODEON – SMOFB 3787, jul. 1973. DISCOGS. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/Clementina-De-Jesus-Marinheiro-S%C3%B3/release/2856957. Acesso em: 10 abr. 2020.

JESUS, Clementina de; DOCA; FILME, Geraldo. O canto dos escravos. LP. Eldorado – 64.82.0347, 1982. IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/o-canto-dos-escravos-clementina-de-jesus-doca-e-geraldo-filme>. Acesso em: 10 abr. 2020.

JESUS, Clementina de; PIXINGUINHA; BAIANA, João. Gente da Antiga. LP. ODEON – MOFB 3527, abr. 1968. IMMUB. Disponível em: <https://immub.org/album/gente-da-antiga-pixinguinha-clementina-de-jesus-e-joao-da-baiana>. Acesso em: 20 abr. 2020.

KILOMBA, Grada. Entrevista concedida a Sueli Rolnik para a revista Episódios do sul- Revista Goethe Institut. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/sob/pt16199210.htm>. Acesso em: 24 abr. 2020.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Letieres. Disponível em: <http://www.elcabong.com.br/entrevista-letieres-leite-toda-musica-brasileira-e-afrobrasileira/>. Acesso em: 20 maio 2020.

MOISES, Raika Julie; AMORIN, Taís. *As negras mulheres do samba*. Observatório de favelas. Disponível em: <https://of.org.br/noticias-analises/as-negras-mulheres-do-samba/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

MPB – Música Preta Brasileira. *Rap77*, 25 de set. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HsD5hVPR8Hs>. Acesso em: 17 abr. 2020.

MÚSICA Popular Brasileira. Sandra de Sá e Zé Ricardo. *TV Brasil, Musicograma*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AixA3ENik4M>. Acesso em: 20 abr. 2020.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PINA, Rute. Patrícia Collins: “Os EUA têm instituições democráticas, mas não têm uma democracia”. *GELEDÉS*, 16 out. 2019. Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/politica-no-mundo/25875/patricia-collins-os-eua-tem-instituicoes-democraticas-mas-nao-tem-uma-democracia>, consulta em 16 out. 2020.

RARA, Preta. *Eu, empregada doméstica*. Rio de Janeiro: Ed. Letramento, 2017

RIBEIRO, Juliana. Clementina cadê você? A construção de espaços de pertença na escuta de clementina de Jesus. In: SANTANNA, Marilda. *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

SABADELHE, Zé Otávio; LIMA, Luiz Felipe. 1976, *Movimento Black Rio 40 anos*. TV da rua, 16 nov. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QktMezcTJoI>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SANDRA de Sá. Disponível em: www.sandradesa.com.br. Acesso em: 12 abr. 2020.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (org.). *Decantando a República, v.1 Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTANNA, Marilda. (org.). *As bambas do samba: mulher e poder na roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019.

SILVA, Carlos Alberto Silva da. *Clementina de Jesus: um corpo cultural, ancestral e da Indústria Cultural*. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, SC, 2016.

SOM DE PESO. *Maria Fumaça: o clássico de estreia da BANDA BLACK RIO / ALBUM REVIEW*. 16 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ey6KwtKr14A>. Acesso em: 20 abr. 2020.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Letera: FAPESB, 2003.

ZAN, J. R. *Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio*. *Artcultura*, v. 7, n. 11, 2005.

Vídeos

Rainha Quelé, Clementina de Jesus. Direção Werinton Kermes. Gravação independente, 2011. Documentário. 56 minutos.

VoxPopuli. Convidada Clementina de Jesus. Direção: Paulo Roberto Leandro. TV Cultura. 1979.

Submetido em: 16/06/2020

Aceito em: 24/09/2020

Publicado em: 15/12/2020