



A Presença do Candomblé na obra de Clementina de Jesus: Um diálogo entre o samba e as religiões afro-brasileiras.

Camila Luiza Souza da Silva¹

Introdução

O samba é considerado ícone da cultura nacional, ou como afirma Roberto Moura, "O samba é a própria identidade nacional brasileira" (MOURA, 1998). A influência das religiões afro-brasileiras na constituição da sociedade brasileira já foi alvo de estudos por diversos pesquisadores, dentre eles, Nina Rodrigues, Edison Carneiro, José Ramos Tinhorão, Nei Lopes, dentre outros. A motivação para este trabalho é indicar elementos do samba que tem relações com o Candomblé. Há uma influência direta entre a música dos terreiros na constituição da música popular brasileira, aqui especificamente, o samba.

Para analisarmos a influência do Candomblé no samba faremos uma contextualização histórica, retratando o surgimento deste elemento da cultura nacional no início do século XX e, posteriormente, analisaremos a obra da cantora Clementina de Jesus, principalmente os seus discos: *Gente da Antiga - Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Baiana* (1968), *Clementina, cadê você?* (1970) e *O Canto dos Escravos - Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme - Canto dos Escravos (Vissungos) da Região de Diamantina* (1982).

Clementina foi a artista escolhida por ter tido a trajetória de vida no mesmo período do surgimento do samba. Descendente de escravos nasceu no ano de 1901 em Valença, cidade ao sul do estado do Rio de Janeiro, e faleceu no ano de 1987, um ano antes do centenário da abolição da

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Ciências das Religiões - UFPB, Especialista em Psicologia Clínica pela Santa Casa da Misericórdia/RJ, Graduada em Psicologia pela UERJ, integrante do Grupo RAÍZES - Grupo de pesquisa sobre religiões mediúnicas e suas interlocuções: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8900944471915418>.
Orientadora: Prof^ª. Dra. Dilaine Soares Sampaio – PPGCR/UFPB.



escravatura. E também, por ter ficado conhecida no cenário musical brasileiro como uma artista que era o símbolo da cultura afro-brasileira, pois o seu canto fazia o elo entre o Brasil e a África, principalmente pela religiosidade presente na sua vida pessoal e artística. Gravou os principais compositores de samba das décadas de 60 a 80, e nos seus discos, apesar de se declarar católica, estavam presentes os pontos das religiões afro-brasileiras, além de jongs, samba e choro (SILVA, L.L, 2011).

A representação de Clementina para a comunidade afro-brasileira é muito importante. Sua figura traz consigo elementos fortes: mulher, negra, idosa (seu primeiro disco foi gravado aos 65 anos de idade) e com um canto com elementos nitidamente relacionados ao canto dos escravos.

Os compositores Wilson Moreira e Nei Lopes fizeram uma canção em homenagem à cantora que retrata bem como ela era vista no mundo do samba, como um símbolo de religiosidade e negritude:

Conheci a Clementina /Graças a esta senhora /Que é nossa e da Glória /Num tempo que passou /Era domingo em seu rosto /E, mesmo agosto sorria /Águas, de muita alegria, rolavam /Quando ouvia Clementina /Graças a esta senhora /Que é nossa e da glória /Eu quase chorava /Se um certo senhor Aniceto /Contente cantava a noite inteirinha /Improvizando de jongo a lundu /E mesmo benditos e até ladainhas /Clementina no falsete /Lembrava o Catete do grande Irineu /Pela luz divina /Ao ouvir Clementina, Jesus era eu /E prá lá das três horas da tarde /A rapaziada abria o farnel /Era arroz de forno, leitão e galinha /Com muita empadinha, farofa e pastel /E lá do alto do Outeiro /Um Deus pagodeiro dizia amém /Ao ouvir Clementina /Jesus só queria ser preto também /Dagmar, seu Galdino, Caquera /Alzira"moleque" e seu Antenor /Vinha gente de Rocha Miranda /E de Bento Ribeiro, do Paz e Amor /E no seu reino da Glória /A senhora rainha Quelé de Jesus /Quando a noite vinha /nos iluminava de samba e de luz. (LOPES; MOREIRA, 1985, faixa 2)

2 Candomblé e samba: um diálogo fundamental

A emergência do candomblé deu-se quando uma nova ordem econômica e política se instauraram no Brasil. Com a abolição da escravidão em 1888 e a proclamação da República em 1889, o país ainda agrário deveria funcionar sobre as novas leis do capitalismo que emergia. Os ex-escravos somente eram iguais aos brancos perante a lei, mas continuavam excluídos e marginalizados por sua condição política, econômica e racial. Apesar dos terreiros estarem presentes no Brasil desde o período colonial, tornaram-se



nessa fase, um espaço onde negros e pobres em geral reconstruiriam suas heranças e afirmariam sua identidade cultural. (SILVA, V.G., 2005) A religião cumpria seu papel de confortar o sofrimento, fazendo a vida mais suportável. E o canto, muito presente no candomblé cumpre um papel preponderante nesse sentido. Podemos ver essa ideia na obra de Clifford Geertz *A religião como sistema cultural*, onde o autor diz:

Como problema religioso, o problema do sofrimento é paradoxalmente, não como evitar o sofrimento, mas como sofrer, como fazer da dor física, da perda pessoal, da derrota frente ao mundo ou da impotente contemplação da agonia alheia algo tolerável, suportável – sofrível, se assim podemos dizer (GEERTZ, 2012).

No candomblé, a música é fundamental tanto no entendimento do mito, quanto na execução dos ritos. O mito que fala da criação da religião dos orixás ensina que louvar os deuses é cantar para eles e fazê-los dançar junto aos humanos. [...] Para a mitologia iorubana preservada no Brasil na cultura religiosa dos terreiros de orixás, houve um tempo em que homens e deuses viviam em mundos não separados.” (PRANDI, 2005).

Mircea Eliade nos diz no texto *A estrutura dos mitos* que os mitos além de narrarem a origem do humano, narram os acontecimentos primordiais em consequências dos quais o homem se tornou o que é hoje. Para ele, conhecer o mito é aprender o segredo da origem das coisas. Além disso, o mito muitas vezes dita o rito. (ELIADE, 2010). No candomblé, o mito se justifica por que ele é uma religião dançante. “Um dos componentes mais importantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e domínio de seu vastíssimo repertório musical [...] Para tudo se canta” (PRANDI, 2005).

Partindo dessa especificidade do candomblé, podemos entender melhor o momento histórico brasileiro quando se deu o surgimento do samba: Os primeiros africanos escravizados chegam a Salvador a partir de 1550 para trabalhar nos engenhos de açúcar do Nordeste. A partir daí o contingente africano no país foi só aumentando. Por volta de 1693, houve as primeiras descobertas de ouro em Minas Gerais, isso fará com que no século XVIII haja uma migração de escravos do nordeste para o sul-sudeste, e também haverá um desembarque intenso de escravos nos portos do Rio de Janeiro e no litoral norte de São Paulo. No século XIX, há o início do cultivo do café em São



Paulo e no Rio de Janeiro. Além disso, o Rio de Janeiro passa a ser a capital do país de 1763 a 1960, o que fará que haja uma migração em massa de negros da Bahia e de outros estados do nordeste para a cidade, principalmente depois da abolição da escravatura (LOPES, 1992). É nesse momento de intensas modificações políticas e econômicas no Brasil, que surge o samba na cidade do Rio de Janeiro, que teria a influência do samba do nordeste, mas que nesta cidade ganharia características específicas do meio urbano, chegando até a indústria radiofônica da época, e com isso dando início à ascensão social deste gênero musical.

Estudos acadêmicos sobre o surgimento do samba na cidade do Rio de Janeiro mostram que o samba e outras manifestações culturais afro-brasileiras têm influência das práticas religiosas dos negros oriundos principalmente da Bahia, que moravam na área do cais do porto e da Cidade Nova. O samba surge nesse contexto, quando a população negra, após a cerimônia religiosa, realizava reuniões com música, batuques e comida, como era visto na casa de Tia Ciata, mãe de santo, iniciada no Candomblé de Salvador. Ela chegou ao Rio de Janeiro no final do século XIX e é considerada figura central para o entendimento do samba na cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 1995).

A partir dessas circunstâncias definimos os objetivos dessa pesquisa: contextualizar historicamente o período de surgimento do samba: o que ocorria no país, mais especificamente com a população negra, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, entre o final do século XIX e início do século XX; pesquisar os elementos do Candomblé presentes no samba, tomando como tema de análise a obra da cantora Clementina de Jesus, que foi realizada entre as décadas de 60 e 80; discutir a importância política e social do Candomblé e do samba para a comunidade afro-brasileira e seus reflexos nos dias atuais. Levantando questões importantes como a da discriminação étnico-racial e religiosa ainda fortemente presentes na sociedade brasileira.

Adotaremos a metodologia qualitativa de pesquisa através da abordagem histórico-antropológica. A partir da construção do marco teórico



estudaremos a bibliografia referente ao tema da música no Candomblé e da história do samba, além da importância das religiões afro-brasileiras para o entendimento do estudo das Ciências das Religiões no Brasil.

Posteriormente, realizaremos entrevistas. O tipo de entrevista adotado para o desenvolvimento da pesquisa será o da entrevista semiestruturada. Serão entrevistados alguns teóricos do tema da cultura afro-brasileira e compositores de samba, como por exemplo, Nei Lopes, Paulinho da Viola, Paulo César Pinheiro, Muniz Sodré, Hermínio Bello de Carvalho e Heron Coelho.

3 O samba do século XX e a obra de Clementina de Jesus

Para analisarmos a sedimentação do samba como ícone da cultura nacional será importante percebermos suas transformações durante a sua história, através das letras dos sambas a partir da década de 20. Será feito o estudo do primeiro samba gravado (1917), *Pelo telefone*, de Donga. Retratando a chegada deste gênero na década de 30 à classe média da cidade do Rio de Janeiro, com compositores de Ipanema e Vila Isabel, tendo como representantes João de Barro e Noel Rosa, surgindo uma parceria estilística entre o morro e a cidade. Posteriormente, descreveremos entre as décadas de 30 e 50, a época de ouro do rádio, onde o samba experimentará diversas nuances como o samba-canção, samba-de-breque, além de retratar o momento em que o país estava vivendo com o governo de Getúlio Vargas, tendo como representantes nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Moreira da Silva. As décadas de 60 e 70 trarão um grupo engajado politicamente, os frequentadores do Zicartola, restaurante criado por Cartola e sua esposa Dona Zica na cidade do Rio de Janeiro, que proporcionou a relação entre compositores de samba com compositores de diversas vertentes musicais, revelando os maiores nomes do samba, reconhecidos como principal referência deste gênero musical até os dias atuais, como Cartola, Zé Keti, Elton Medeiros, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, Paulo César Pinheiro, Candeia e Monarco. (MOURA, 1998).

Clementina surge no cenário musical brasileiro na década de 60. Ela também fazia parte do grupo que frequentava o Zicartola. O produtor



Hermínio Bello de Carvalho, que ainda hoje é um dos maiores nomes da música nacional, reconhecido compositor e produtor musical, foi o responsável por lançar Clementina nos palcos cariocas. O espetáculo Rosa de Ouro de 1965, onde ela, que até aquele momento era empregada doméstica, e Aracy Cortes, cantora de rádio, subiam no palco com os sambistas: Anescarzinho do Salgueiro, Elton Medeiros, Jair do Cavaquinho, Nelson Sargento e Paulinho da Viola, tinha como proposta levar o samba como era feito nos subúrbios cariocas, sem modificações. A importância do espetáculo foi descrita, na dissertação de Luciana da Silva:

A descrição do espetáculo faz parte de uma das estratégias da obra de apresentar Clementina como um elemento importante da cultura negra. Rosa de Ouro apresenta uma história do samba ligado aos subúrbios cariocas, a partir de duas grandes intérpretes. Entretanto, Clementina não era conhecida do grande público, porém ganhou lugar de destaque no espetáculo. Por que isso ocorreu? Simples, para os diretores do espetáculo e para os autores desta biografia, a velha senhora era uma composição do samba ligada aos jongos e corimás, as manifestações negras do subúrbio carioca e sambas enredo do carnaval carioca. (SILVA, L.L., 2011).

A importância de Clementina para o nosso trabalho fica ainda mais evidente quando se busca informações sobre a religiosidade da cantora. Clementina afirmava que era católica devota de Nossa Senhora da Glória, mas no seu repertório musical havia forte relação com as manifestações religiosas afro-brasileiras, por esse motivo, muitos autores atribuem ao trabalho de Clementina um sincretismo, ligado ao catolicismo, à umbanda e ao candomblé. Para resolver esse impasse, Nei Lopes, compositor e pesquisador da temática afro-brasileira, tenta desmistificar essa tese, através de ampla pesquisa sobre a obra da cantora e conclui que não há sincretismo no seu trabalho musical, porque mesmo sendo católica praticante, não há em seu trabalho elementos ligados ao catolicismo, mas somente elementos ligados à herança africana. (SILVA, L.L., 2011). Esse tipo de visão, comum em alguns setores do movimento negro, acredita que usar o termo sincretismo significa diminuir a importância da influência afro-brasileira no meio cultural. O que poderia ser discutido, pois sabemos que já no século XIX, havia uma aproximação entre a Igreja Católica, o Candomblé e as festas profanas. Como podemos ver em passagem no livro de Roberto Moura (1995):



A presença da gente do Candomblé nas Igrejas, a missa precedendo as principais festas dos orixás, já era uma tradição dos baianos e se mantém ainda hoje no Rio de Janeiro, mesmo com a oposição de alguns párocos preocupados com a africanização da cerimônia cristã, nos dias dos santos africanos, tomada pelas tias negras com seus trajes rituais. A missa era preâmbulo da festa no barracão, memória do tempo em que a presença do negro na igreja justificava as suas festas religiosas separadas, vistas pelos senhores como uma mera repercussão “primitiva” da celebração católica. Esse sentido de máscara já no grupo baiano no Rio de Janeiro havia sido substituído por uma compreensão diversa da missa, quando o ritual católico era encarado com um espírito estritamente devocional, integrado como um momento complementar e propiciatório à celebração do orixá homenageado. Uma cerimônia de abertura, quando o negro se comprometia com a comunidade maior antes de reafirmar suas próprias tradições. Dessa invasão do candomblé à religião católica fazem parte as festas de Salvador, como a lavagem de Nosso Senhor do Bonfim, que, também de origem portuguesa, é apropriada pelos negros e reinterpretada a partir de seus costumes de lavagem dos objetos sacrificiais com óleo de dendê, sangue ou água consagrada. Na Bahia, nas sextas-feiras, dia de Oxalá, na igreja do Senhor do Bonfim, os candomblés saem em procissões, as mulheres levando a água para a festa em jarras ornadas de flores, como já era de uso na época, lideradas pelos pais-de-santo. (MOURA, 1995, p.188)

Os três discos que darão a base para esse trabalho foram escolhidos porque são os que mais evidenciam a presença do Candomblé e da Umbanda na obra da cantora. O disco *Gente da Antiga* de 1968, em que a cantora fez um trabalho junto com Pixinguinha e João da Baiana foi um marco para a música brasileira. Pixinguinha é um dos maiores compositores da música popular brasileira, dando corpo a um dos nossos maiores estilos da música nacional: o choro. João da Bahiana compositor e músico, sambista renomado, considerado o responsável pela introdução do pandeiro no samba. Neste disco foi gravado um dos maiores clássicos da nossa música brasileira, Yaô:

No jacutá de preto velho/Há uma festa de yaô/Ôi tem nêga de Ogum/De Oxalá, de Iemanjá/Mucama de Oxossi é caçador/Ora viva Nanã, Nanã Buruku/(...)No terreiro de preto velho iaiá/Vamos saravá (a quem meu pai?)/ Xangô! (PIXINGUINHA; VIANA, 1968, faixa 2)

O álbum *Clementina, Cadê Você?* De 1970 foi marcado pela presença de músicas de Domínio Público, dentre elas diversos pontos de Candomblé e Umbanda como a terceira faixa do disco: Três Corimas: Ogum Megê, Bendito Louvado Ó Ganga e Lá no Mato Tem Ganga:

Ogum iá, Ogum Megê, Ogum Rompe Mato, auê.
Bendito louvado seja ó Ganga/O rosário de Maria/No mundo já era noite Ganga/Lá no céu parece dia.



Lá no mato tem folha/Lá no mato tem Ganga.
O álbum *O canto dos escravos* de 1982, foi o seu último disco gravado, junto com Doca e Geraldo Filme resultado da pesquisa do filólogo e linguista Aires da Mata Machado Filho, sobre cantigas dos escravos ouvidas outrora nos serviços de mineração de Minas Gerais. O Canto I retrata a ligação entre o canto dos escravos e as religiões afro-brasileiras:

Yao ê.
Ererê ai Ogum bé.
Com licença do Curiandamba,
Com licença do Curiacuca,
Com licença do Sinhô Moço,
Com licença do Dono de Terra (Domínio público, 1982, faixa1)

Outras obras de Clementina são importantes para perceber o diálogo entre a sua obra com as obras de artistas consagrados da MPB da década de 70, em que a influência das religiões afro-brasileiras estava sempre presente, como na música gravada com Clara Nunes, *Embala eu*:

Embala eu, embala eu/Menininha do Gantois/Embala pra lá, embala pra cá/Menininha do Gantois/Oh, dá-me a suabênção/Menininha do Gantois/Livrai-me dos inimigos/Menininha do Gantois/Dá-me a sua proteção/Menininha do Gantois/Guai os meus passos por onde eu caminhar/Vira os olhos grandes de cima de mim/Pras ondas do mar. (ALBALÉRIA, 1979, faixa 2)

E também na música gravada com João Bosco, *Boca de sapo*:

Costurou na boca do sapo/um resto de angu- a sobra do prato que o pato deixou./Depois deu de rir feito Exu Caveira: marido infiel vai levar rasteira. /E amarrou as pernas do sapo/com a guia de vidro/que ele pensava que tinha perdido./Depois deu de rir feito Exu Caveira: marido infiel vai levar rasteira. /Tu tá branco, Honorato, que nem cal,/murcho feito o sapo, Honorato, no quintal./Do teu riso, Honorato, nem sinal./Se o sapo dança, Honorato,tu, babau./Definhou e acordou com um sonho contando a mandinga,/e falou pra doida: meu santo me vinga./Mas ela se riu feito Exu Caveira: marido infiel vai levar rasteira./E implorou: "Patroa, perdoa. Eu quero viver./Afasta meus olhos de Obaluaiê".Mas ela se riu feito Exu Caveira: marido infiel vai levar rasteira. /Tás virando, Honorato, varapau,seco feito o sapo, Honorato,no quintal. Figa, reza, Honorato, o escambau. Nada salva o sapo, Honorato, desse mal. (BLANC; BOSCO, 1979, faixa5)

4 Considerações finais

Através deste trabalho podemos observar que, ainda hoje, apesar do samba ser considerado ícone da cultura nacional, por conta de um racismo difícil de ser eliminado na sociedade brasileira, a influência das religiões afro-brasileiras no seu surgimento tenta ser minimizada, destacando-se a sua mescla com elementos da música europeia ou norte-americana.



Principalmente, quando posto em relação a outros estilos musicais, como a bossa nova, por exemplo.

Com as religiões afro-brasileiras, não é diferente, pois apesar de todo o avanço de estudos na área, ainda lemos em jornais e revistas, que Candomblé e Umbanda não são religiões, e vemos sucessivos episódios de intolerância religiosa: terreiros sendo invadidos e destruídos, candomblecistas sendo agredidos, como vimos em junho de 2015 na cidade do Rio de Janeiro, quando uma menina de 11 anos levou uma pedrada de um grupo de evangélicos quando voltava pra casa, depois de sair do terreiro, mobilizando boa parte da comunidade brasileira para lutar contra a intolerância religiosa no nosso país. Sendo assim, estudar a influência do Candomblé no samba, e se aprofundar no trabalho da Cantora Clementina de Jesus é importante para todos os brasileiros que pretendam conhecer melhor a história da música popular do país, retomando a pauta da religiosidade e do sincretismo religioso presentes nas manifestações culturais brasileiras. Além de convocar a comunidade acadêmica a debater a relação política estabelecida entre as religiões e as manifestações culturais afro-brasileiras.

O samba do compositor Candeia, da década de 80, mostra a relação paradoxal entre a ascensão do samba como ícone da cultura nacional, mas, ao mesmo tempo, a necessidade de um engajamento político que tivesse como principal objetivo a igualdade e ascensão econômico-social da comunidade afro-brasileira. Apesar de utilizar termos que hoje são muito criticados na comunidade acadêmica, como “raça”, por exemplo, sua aclamação não está desatualizada:

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)/As escolas vão desfilar (garbosamente)/Aquela gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)/Vamos esquecer os desenganos (que passamos)/Viver alegria que sonhamos (durante o ano)/Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor/Mas depois da ilusão, coitado/Negro volta ao humilde barracão/Negro acorda é hora de acordar/Não negue a raça/Torne toda manhã dia de graça/Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém/Todas as raças já foram escravas também/E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias/E cante o samba na universidade/E verás que seu filho será príncipe de verdade/Aí, então, jamais tu voltarás ao barracão (CANDEIA, 1978, faixa 5)

Atualmente, podemos perceber um fenômeno interessante no Rio de Janeiro, que foi a retomada do samba, com o reflorescimento da Lapa.



Apesar da polêmica deste ser um ambiente da classe média, predominantemente branca, da zona sul da cidade, e que hoje os negros passam a ter papel secundário nesse meio social, o fato é que o samba volta a ser tocado e frequentado no Rio, refletindo esse fenômeno em outras cidades do Brasil, como São Paulo e Belo Horizonte. E a presença de elementos do Candomblé nas letras das músicas dos sambas feitos hoje, também é relevante. A cantora Glória Bonfim, sucesso de temporada em uma das principais casas de samba da Lapa, é ialorixá, gravou seu primeiro disco, *Santo e Orixá* (2007), somente com músicas de Paulo César Pinheiro, todas elas com o Candomblé como tema: "É de Xoroquê/A porteira de entrada de Olorum-didê/É de Xorocô/A madeira sagrada de Xangô/Pra quem tem licença/A porteira do mundo nunca tranca/Pra quem tem a *bençal*/Do dono da gameleira branca" (PINHEIRO, 2007, faixa 7). Com isso, podemos perceber a importância de nos aprofundarmos nessa temática, buscando levantar novas questões que possam nos fazer melhor compreender o contexto social dos envolvidos nessas manifestações religiosas e culturais.

5 Referências

ALBALÉRIA. Embala eu. Intérpretes: Clementina de Jesus e Clara Nunes. In: Clementina e convidados. EMI Odeon, 1979. 1 CD. Faixa 2.

BLANC, Aldir; BOSCO, João. Boca de sapo. Intérpretes: Clementina de Jesus e João Bosco. In: Clementina e convidados, EMI Odeon, 1979. 1 CD. Faixa 5.

CANDEIA. Dia de Graça. Intérprete: Candeia. In: Axé. WEA, 1978. 1 CD. Faixa 5.

DOMÍNIO PÚBLICO. Três Corimas: Ogum Megê, Bendito Louvado, Ó Gangá e Lá no meio do mato tem Ganga. Intérprete: Clementina de Jesus. In: Clementina, cadê você? Museu da Imagem e do Som, 1970. 1 LP. Faixa 2.

_____ Canto I. Intérpretes: Clementina, Doca e Geraldo Filme. In: O canto dos Escravos, Estúdio Eldorado, 1982. 1 LP. Faixa 1.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2010.



GEERTZ, Clifford. A religião como sistema cultural. In: A interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

LOPES, Nei. O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido alto, calango, chulas e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

_____ **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Folha Seca, 2003.**

LOPES, Nei; MOREIRA, Wilson. Tempo de Glória. Intérpretes: Wilson Moreira e Nei Lopes. In: O partido muito alto de Wilson Moreira e Nei Lopes. EMI Odeon, 1985. 1 CD. Faixa 2.

MOURA, Roberto. MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

_____ **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1995.**

PINHEIRO, Paulo Cesar. Gameleira Branca. Intérprete: Glória Bonfim. In: Santo e Orixá 2007, Acari Records. 1 CD. Faixa 7.

PRANDI, Reginaldo. Segredos guardados: Orixás na alma brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Luciana Leonardo da. Rosa de ouro: luta e representação política na obra de Clementina de Jesus. Niterói, RJ: Dissertação da UFF, Orientadora: Martha Abreu, 2011.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

VIANA, Gastão; PIXINGUINHA. Yaô. Intérprete: Clementina de Jesus. In: Gente da Antiga – Pixinguinha, Clementina de Jesus e João da Bahiana, 1968, Odeon. 1 LP. Faixa 2.