

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**Tem Orixá no Samba:
Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira**

Rachel Rua Baptista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva

**São Paulo
2002**

Agradecimentos

A Vagner Gonçalves da Silva, meu orientador, incentivador e amigo. Quem me apresentou o mundo religioso afro-brasileiro e me ensinou a “fazer antropologia”.

A Rita Amaral pela amizade, sugestões e aprendizado, sobretudo durante o período de minha Iniciação Científica.

A Letícia Reis e Thiago de Oliveira Pinto, membros da banca de qualificação, pelas sugestões e críticas.

A Carla Delgado de Souza, Jayne Collevatti e Helena Schiel pela atenção, incentivo e ajuda nos momentos de ansiedade.

Aos professores e alunos do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Aos membros do Fã Clube Virtual Clara Nunes e a todos os entrevistados que gentilmente cederam informações e material de suas coleções pessoais para essa pesquisa. Em especial a Eliane Lorenzo e Santelmo Camilo pelas sugestões, atenção e paciência.

A Carlos por agüentar minha ausência, minhas crises de ansiedade e esperar pacientemente pelo “fim da dissertação”.

A minha família, Vovó Elça, João, Sandra e Bruno, que nesses anos todos tem me dado suporte emocional e financeiro sem os quais jamais teria chegado até aqui. A vocês dedico essa dissertação.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pela bolsa de outubro de 2004 a julho de 2005.

Resumo

Muitas vezes as informações sobre as religiões afro-brasileiras (candomblé e umbanda) nos chegam por meios como a indústria fonográfica, o rádio e a televisão. Nesse cenário, a música popular brasileira (MPB) ocupa importante papel de divulgadora dessa religiosidade. Em vista disso, nesse trabalho procuro interpretar os modos pelos quais os valores dessas religiões aparecem na MPB tendo como campo empírico a produção artística de Clara Nunes (análise de letra de música, da performance em shows, clipes e apresentações em programas de TV assim como dos símbolos escolhidos na divulgação de seu trabalho, presentes em encartes e capas de LPs).

Abstract

Information about Afro-Brazilian religions (candomblé and umbanda) often reaches the general public through the phonographic industry, radio and television. Brazilian Popular Music (MPB) is also an important source of information about these religions. For this reason this paper attempts to interpret the ways in which the values from these religions appear on MPB, having as an empirical field the artistic production of Clara Nunes (analyzes of lyrics, performances in concerts, video clips and appearances in TV shows, as well as the symbols chosen to divulge her work, shown in LP covers and inner-sleeves)

Palavras-Chave/ Key Words

candomblé/ umbanda/ MPB / divulgação/ valores religiosos
candomblé/ umbanda/ MPB/ source of information/ religious values

Índice

Introdução	05
Capítulo 1 –	
“Se vocês querem saber quem eu sou”: A trajetória artística e religiosa de Clara Nunes.	
1.1 – A “Altemar Dutra de Saias”	16
1.2 – “A Sambista, Cantora de Macumba”	20
1.3 – “Sou uma cantora popular brasileira”	34
Capítulo 2	
“Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã”: Construindo uma imagem	43
Capítulo 3	
“O canto da sabiá”: Análise do repertório musical	
3.1 – “Minha missão é cantar”	66
3.2 – De cantora à “deusa dos orixás”	86
Considerações finais	96
Bibliografia	103

Introdução

Em várias artes é possível encontrar referências às religiões afro-brasileiras. Elas estão presentes nos livros de Jorge Amado, em peças como “Gota D’água”, de Chico Buarque e Paulo Pontes, em trabalhos como os de Carybé, em filmes como “Barravento” e “Amuleto de Ogum”, ou em músicas como “Mãe Menininha”, de Dorival Caymmi, “Canto de Ossanha”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell e “Conto de Areia”, de Romildo e Toninho, apenas para citar algumas. Esse universo artístico, marcado pela tradição religiosa afro-brasileira, em especial a umbanda e o candomblé, muitas vezes funciona como veículo que informa sobre essas religiões fazendo com que estas alcancem espaços mais amplos que os terreiros.

Nesse cenário, a música popular brasileira (MPB) ocupa um local de destaque como divulgadora do universo religioso afro-brasileiro contribuindo para a conformação de um imaginário sobre o mesmo que se encontra diluído na cultura nacional. Alguns trabalhos¹ ao tentarem traçar a formação do samba urbano carioca acabam por estabelecer relações entre esse último e os terreiros do Rio de Janeiro, como o de Tia Ciata. Outros trabalhos² procuram estender essa influência afro-religiosa na MPB para décadas mais recentes.

Considerando que a música é, conforme apontaram Amaral e Silva (2004) uma linguagem privilegiada de expressão dos valores destas religiões, a proposta desse trabalho é

¹ Veja entre outros Roberto Moura (1983), José Ramos Tinhorão (1988 e 1997), Muniz Sodré (1979) e Carlos Sandroni (2001).

² Veja entre outros Vagner Gonçalves da Silva e Rita Amaral (1995 e 2004) e Reginaldo Prandi (2000 e 2005)

a partir de um universo empírico determinado, a trajetória artística de Clara Nunes, entender algumas relações significativas entre MPB e religiões afro-brasileiras. Procura-se ressaltar, portanto, a influência da religião na construção da carreira dessa intérprete, e expor a importância da cantora na divulgação de valores religiosos (mitos dos orixás, visão de mundo, atributo das divindades etc.) e na elaboração de imaginário sobre essas religiões no universo geral da cultura nacional.

Dentro de um universo tão rico de exemplos que relacionam MPB e religião afro-brasileira³, a escolha em analisar a trajetória artística de Clara Nunes se justificou na medida em que, como veremos ao longo dos capítulos, trata-se de uma cantora que marcou época no mercado fonográfico brasileiro sendo a primeira mulher a vender mais de cem mil cópias de disco, exatamente com uma obra reconhecidamente rica em referências ao candomblé e à umbanda.

Para se entender a carreira artística de Clara Nunes, os caminhos que a intérprete trilhou, os artistas que lhe influenciaram e sua importância no cenário musical brasileiro na década de 1970 é preciso retomar alguns pontos significativos da história da MPB.

* * *

Algumas expressões são tão frequentes, que muitas vezes acabam por ter o significado naturalizado. É como se sempre tivessem tido o mesmo sentido. Isso parece ter ocorrido com a expressão música popular brasileira, cristalizada na sigla MPB. Ao ouvi-la, quase sempre nos vem à cabeça um determinado conjunto de ritmos e compositores. O que pouco se lembra é que nem sempre essa sigla teve o mesmo significado ao longo do tempo. Até os anos de 1940 (salvo algumas exceções), era comum, nos livros e críticas musicais, o uso dessa expressão para se referir à música folclórica e rural, em contraposição à música erudita e urbana⁴. Foi somente com as transformações ocorridas no cenário musical brasileiro, entre finais dos anos de 1950 e os anos de 1960, que ela passou, inequivocamente, a significar música urbana veiculada pelo rádio e pelos discos.

³ Para maior noção do número de artistas que recorreram ao universo religioso para comporem ou gravarem músicas ver Amaral e Silva, 2004.

⁴ Para maiores informações sobre os diversos significados de música popular brasileira ver Cavalcante, Starling & Eisenberg (2004).

O final da década de 1950 foi marcado por um grande rebuliço no cenário da música popular brasileira. Depois de um período de pouca valorização no mercado fonográfico, a música popular aqui produzida, volta à voga com a articulação de um movimento musical iniciado com o lançamento do Long Play (LP) *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Começava a Bossa Nova.

• A proposta desse novo movimento musical, articulado por compositores e cantores oriundos da classe média alta do Rio de Janeiro, era modernizar rítmica e harmonicamente a música popular tradicional. O cantor não precisava mais ter um estilo operístico para interpretar uma canção (na verdade, agora bastava sussurrar), o violão deixou de ser visto apenas como um acompanhamento, tornando-se uma das estrelas desse novo jeito despojado de fazer música, identificado nos versos “Um cantinho e um violão”, da música “Corcovado”, de Tom Jobim.

A Bossa Nova, com a modernização dos ritmos tradicionalmente tidos como populares, ampliou o interesse da classe média, que passou a consumir essa música popular tida como mais sofisticada. Logo, esse movimento alcançou as universidades, e na virada dos anos 50 foi organizada, pelos grêmios estudantis, uma série de shows na Faculdade de Arquitetura, em São Paulo, e na PUC do Rio.

Como aponta Marcos Napolitano: “Entre 1959 e 1962, A Bossa Nova se consagrou, não tanto pelas suas vendas de discos, mas pelo novo status sócio cultural que ela proporcionou à música popular brasileira” (2004:32). As canções “bossanovistas” alcançaram sucesso no exterior, alguns de seus compositores mais influentes, como João Gilberto e Tom Jobim, tiveram êxito com a carreira internacional, chegando o último a realizar um grande show em 1962, cantando no Carnegie Hall, em Nova York.

O sucesso da Bossa Nova no exterior acabou causando um grande debate em torno da afirmação de que a Bossa Nova não passava de uma cópia do jazz. Essa polêmica, alimentada principalmente pelos críticos nacionalistas, retomaria “as velhas picuinhas” do nacionalismo *versus* entreguismo, presentes na crítica musical brasileira desde os anos de 1940.

Jovens compositores universitários, influenciados politicamente pela esquerda nacionalista, passaram a criticar a canção “bossanovista”, classificada como “leve demais” e pouco preocupada com o momento político da época. Novos compositores como Carlos

Lyra e Nelson Lins e Barros, ligaram-se a alguns mais antigos, como Vinícius de Moraes, formando um novo grupo classificado por Marcos Napolitano como “Bossa Nova Nacionalista” (2001). A proposta desse grupo era aliar a modernização rítmica e harmônica, proposta pelos “bossanovistas”, às músicas com temáticas político-ideológicas. Era preciso politizar a Bossa Nova.

Assim, a MPB reaparecia como uma nova linguagem artística fundada a partir do “nacional popular”, ou seja, pela aglutinação de tendências e estilos musicais que procuravam “atualizar” a música popular tradicional fundindo o tradicional às técnicas mais modernas trazidas pela Bossa Nova. Os afro-sambas de Vinícius de Moraes e Baden Powell exemplificam bem essa proposta ao aliar temas extraídos do universo cultural popular como a capoeira e o candomblé e rerepresentá-los com um caráter mais moderno impresso pela maneira de tocar o violão de Baden Powell e os versos do poeta.

Do encontro da Bossa Nova com a juventude politizada universitária apareceria, principalmente a partir de 1964, a “música engajada”, tendo como principais compositores Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Edu Lobo, entre outros.

Esses compositores, preocupados com os rumos políticos que o país tomava muitas vezes usaram as divindades e os cultos das religiões afro-brasileiras para denunciar a exploração, o racismo, entre outros e mobilizar sociedade contra esses problemas. São desse período as composições “Maria Moita” de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, “Upa Negrinho” de Edu Lobo, “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra, entre outras.⁵

O mercado de bens culturais brasileiros só se consolidou em meados da década de 1960, como aponta Renato Ortiz:

“(…) as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. Existe, é claro, um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade etc.” (1994:113).

⁵ Para maiores informações sobre a presença das religiões afro-brasileiras na música de protesto ver Amaral e Silva (2004).

Se ao longo das décadas de 1950, a TV era uma extravagância, acessível apenas às camadas mais ricas, moradoras dos grandes centros urbanos, a partir de 1962 ela começa a se popularizar, principalmente após modernizações técnicas advindas com recurso do videotape, que possibilitou a realização de programas mais freqüentes (como as novelas diárias e os programas de variedades - “Noite de Gala” e “Clube dos Artistas”). Esses programas alcançaram altos índices de popularidade provocando um aumento significativo das verbas destinadas à publicidade na TV, o que permitiu a consolidação dessa última no mercado cultural de massa.

A TV exerceu importante papel na ampliação do público consumidor da MPB com os programas musicais semanais de grande audiência tais como o “Fino da Bossa”, o “Bossaudade”, o “Ensaio Geral”, entre outros que ajudaram na consolidação de uma nova linguagem musical e televisiva. Esses programas tanto lançaram novos artistas como Elis Regina e Jair Rodrigues (“Fino da Bossa”), como recuperaram velhos expoentes da música popular como Eliseth Cardoso e Ciro Monteiro (“Bossaudade”).

Foi nesse período também que surgiu a Jovem Guarda, movimento musical que atingiu o auge no ano de 1966 com o programa homônimo apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. As canções da Jovem Guarda (rock ingênuo bem próximo das baladas americanas do final dos anos de 1950) foram duramente desqualificadas pelos compositores da “MPB engajada”, o que levou a um antagonismo que se refletiu nas disputas de audiência entre os programas “Fino da Bossa” (transmitido às quartas-feiras e voltado para um público mais intelectualizado) e “Jovem Guarda” (transmitido aos domingos e voltado para um público mais adolescente e descompromissado).

Mas o grande sucesso dessa parceria TV/Música foram, sem dúvida, os “Festivais de Música Brasileira” que agitaram a sociedade entre meados da década de 60 até o início dos anos 70, como descreve Napolitano:

“(…) a fórmula ‘festival canção’ imperou na TV brasileira, tornando-se os seus programas de maior audiência. Inspirados inicialmente no famoso ‘Festival de San Remo’, da TV italiana, os festivais brasileiros acabaram ganhando uma identidade e linguagem própria. O produtor Solano Ribeiro introduziu essa fórmula na TV Excelsior, em 1965, mas foi na TV Record que o gênero se consagrou. O festival era um tipo de evento que reunia um conjunto de músicas inéditas, de 36 a 40, dependendo da emissora, em que se escolhia entre estas algumas finalistas que disputavam os principais prêmios, sobretudo o de ‘melhor canção’”.(2004:56).

Aglutinando paixões, Os Festivais foram palco de intensas disputas entre compositores e entre intérpretes. Muitos dos grandes nomes da moderna MPB surgiram lá como Chico Buarque, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Capinam, Geraldo Vandré, entre outros.

Os Festivais ajudaram a consolidar o novo significado de MPB. A partir deles essa sigla passou a servir ao mesmo tempo para designar música urbana veiculada em rádio, TV e discos, opção ideológica e perfil de consumo.

“(...) Este campo [MPB], embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficiente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão música popular brasileira cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’ (...). Nos finais da década [de 1960], ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB” (Sandroni, 2004: 29).

O fim da década de 1960 ainda guardaria mais um grande impacto no cenário musical brasileiro: o Tropicalismo. Marcado pela relação entre a fruição estética e a crítica social (agora presente no processo construtivo e não mais no tema da canção), o Movimento Tropicalista provocou uma revolução na MPB. Seu ponto de partida foi o III Festival de Música Popular Brasileira, realizado entre setembro e outubro de 1967 pela TV Record. Nele Caetano Veloso chocou ao incluir a guitarra na execução da música “Alegria, Alegria”. Gilberto Gil, não ficou atrás, apresentando a não menos impactante “Domingo no Parque”.

O Tropicalismo se apresentou como uma moda, uma espécie de arte de vanguarda que possuía uma certa sensibilidade moderna, debochada, crítica, aparentemente não-empenhada. Os temas do movimento Tropicalista (redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização) faziam parte de um projeto de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os procedimentos básicos do seu processo criativo consistiam: “em submeter os arcaísmos culturais à luz branca do ultramoderno, apresentando o resultado como uma alegoria do Brasil” (Favaretto, 1996). Para isso as canções tropicalistas

mesclavam ritmos tradicionais, urbanos ou folclóricos, com ritmos difundidos em rádio, televisão e cinema, como samba, rumba, baião, pontos de macumba, rock e bolero.

O movimento tropicalista, na música, marcou, segundo Napolitano:

“(…) uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60.” (2001:238).

Os anos 60 foram marcados por essa explosão de movimentos musicais e propostas modernizadoras da MPB. Porém, entre 1969 e 1971, houve refreamento da ação desses artistas por parte da ditadura (principalmente após o decreto do Ato Institucional nº 5, o AI-5, e o exílio impingido aos principais artistas que articularam a cena musical da década de 1960, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil). Nesse período, ocorreu também o esvaziamento da fórmula dos Festivais de Música que acabou em 1972 com o VII Festival Internacional da Canção Popular, e a música popular foi novamente perdendo terreno, agora para o pop e o rock estrangeiro.

Essa situação começou a mudar com o retorno dos artistas exilados a partir de 1971, o que reanimou o cenário musical brasileiro.

“De uma forma geral, podemos considerar o período que vai de 1972 a 1974 um período de rearticulação criativa e político-cultural da MPB. Várias tendências foram esboçadas, vários nomes surgiram, os monstros sagrados voltaram à cena, e alguns álbuns clássicos foram relançados, apesar do cerco do regime (...). Além disso, os compositores da velha guarda (Cartola, Lupicínio Rodrigues, Adoniran Barbosa) gravaram seus primeiros discos, tornando-se definitivamente conhecidos pelo público mais jovem. Esse processo preparou o grande fenômeno de popularidade (e qualidade) da música brasileira a partir da segunda metade dos anos 1970 (...)” (Napolitano, 2004:90).

A década de 1970 marca a volta do samba à mídia. Esse ritmo atingiu seu momento áureo durante a década de 1930, quando se transformou em música nacional por excelência⁶. Foi durante a “Era Vargas”, tendo o rádio como principal veículo de divulgação da MPB, que os compositores da camada pobre (Pixinguinha, Donga, João da Baiana, entre outros) se

⁶ Para maiores informações sobre esse período ver entre outros Vianna, 1995 e Reis, 1999.

encontraram com os intérpretes que fizeram daquele período “A Época de Ouro da MPB”. Através das vozes de Carmen Miranda, Mário Reis, Francisco Alves e outros, grande parte da população brasileira entrou em contato com os valores religiosos afro-brasileiros e esses ganharam notoriedade e certa aceitação.

Dentre os intérpretes que despontaram na “Época de Ouro da MPB”, sem dúvida, Carmen Miranda foi aquela que melhor sintetizava a nova imagem brasileira que estava sendo forjada durante a década de 30. Como apontam Amaral e Silva:

“Entre os recursos estilísticos usados por Carmen estava a exageração de alguns elementos típicos do traje da baiana. As contas dos colares e pulseiras se tornaram maiores em tamanho e número e o torço recebe adornos diversos, dos quais os mais conhecidos são as frutas tropicais. É quase como se ela própria representasse o Brasil e estes símbolos representassem a força da religiosidade de origem africana na constituição de nossa identidade (...) Por meio dessa representação da baiana, associada ao ritmo contagiante de suas canções, geralmente acompanhadas pelo Bando da Lua, Carmen Miranda moldou uma imagem da ‘alma brasileira’ de ‘natureza’ mestiça e vibrante, reconhecível de norte a sul”.

Nos EUA, onde foi cantar após ter alcançado sucesso no Brasil, a intérprete passou a ser conhecida como a “south american girl” e divulgou o “south american way” que muito contribuiu para a política de “boa vizinhança” lançada pelo presidente americano Roosevelt, e bem aceita por Getúlio Vargas. O mestiço, elemento da obra de Carmen Miranda, tinha se tornado não só a singularidade de nossa identidade, mas também um produto de exportação.

Depois desse período áureo o ritmo sofreu com a queda na preferência popular, a indústria fonográfica da época optou por privilegiar composições estrangeiras (que aqui ganhavam versões em português) e baladas românticas.

Posteriormente, em 70, grandes músicos do passado, mas que nunca tiveram verdadeiro reconhecimento na mídia, foram recuperados como o caso de Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, entre outros, que tiveram suas obras reconhecidas seja pela retomada de suas carreiras com a gravação de LPs solos ou em conjunto, seja pelo convite para participar da série “Depoimentos para a Posteridade” empreendimento realizado pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS). Ainda nesse mesmo período surgiram e se consagraram alguns novos intérpretes e compositores de samba que, aliados à “velha guarda”, fizeram com que esse tradicional gênero musical conciliasse prestígio cultural e

reconhecimento popular levando o samba a se transformar de vez num produto de consumo em larga escala, sendo novamente veiculado nas rádios e tendo, seus discos, alcançado grandes índices de vendagem. Era a época de Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Alcione, D. Ivone Lara e Clara Nunes.

* * *

A arte, dentro da perspectiva da antropologia interpretativa elaborada por Geertz, pode ser entendida como um fato que expressa uma atitude social. Estudá-la, então, permite ao antropólogo explorar uma sensibilidade, uma atitude que se constrói coletivamente. A abordagem interpretativa da arte, na visão desse autor, seria aquela que permitiria encontrar a conexão da primeira com a vida social.

“A preocupação constante que os escultores ioruba têm com a linha, e com formas específicas de linha, nasce, portanto, de algo mais que um prazer desinteressado em suas propriedades intrínsecas, ou de problemas técnicos da escultura, ou mesmo de alguma noção cultural generalizada que poderíamos isolar e considerar como estética nativa. Ela surge da consequência de uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida – e, segundo a qual, o próprio significado das coisas são as cicatrizes com que os homens as marcam. (...) as composições de linhas ioruba não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (2003:149-150).

Essa sensibilidade, que não é inata, mas, construída a partir de um estilo de vida, de um *ethos* localmente compartilhado, revela que o produtor da arte e o consumidor da mesma têm entre si uma relação interativa.

O uso da análise interpretativa da arte nos permite olhar para a obra de Clara Nunes e encontrar os pontos onde a religião afro-brasileira é a matriz fornecedora de uma certa sensibilidade que impregna sua forma de fazer arte e o próprio sentido dela.

Como será possível perceber, ao longo do texto, a própria vida da cantora pode ser narrada de forma que sua experiência religiosa seja o fio condutor⁷. Suas escolhas profissionais (gênero escolhido para cantar, o uso do branco nos palcos, a forma de se

⁷ Inclusive no desfile das escolas de samba de São Paulo, em fevereiro de 2005, a Mocidade Alegre apresentou um enredo que homenageava Clara Nunes, contando a vida da artista a partir de uma leitura religiosa da mesma. O nome desse enredo foi “*Clara, Claridade... Um Canto de Luz no Ylê da Mocidade*”.

apresentar e seu próprio repertório), seu cotidiano (as obrigações que prestava, os tabus alimentares etc), até a sua morte são passíveis de uma explicação religiosa.

Ao usarmos uma abordagem semiótica para a compreensão da arte produzida por Clara Nunes, procuramos interpretar seus significados a partir de determinados indicadores. A proposta, então, é realizar uma etnografia dos indicadores, dos símbolos, dos transmissores de significado de sua obra, a fim de descrevê-los densamente, ou seja, organizá-los numa cadeia hierárquica de significados que permite a interpretação dessa arte. Para isso procuramos narrar, de forma encadeada através dos capítulos, o desenvolvimento de sua carreira, o processo de construção de sua imagem ligada às religiões afro-brasileiras (na análise dos LPs e de sua performance em shows e videocliques), o discurso sobre as religiões afro-brasileiras presente nas letras das músicas do seu repertório e as representações construídas, em alguns setores da sociedade, sobre a carreira da artista.

Dessa forma, pretende-se, a partir de um estudo de caso, entender as relações significativas entre religião e música popular brasileira num período específico da produção dessa última.

Os capítulos que se seguem são resultados de uma pesquisa empreendida ao longo do ano de 2004, na qual foram levantados dados a partir de fontes materiais de segunda mão (livros, revistas, jornais, discos, vídeos etc) e de primeira mão (entrevistas, diário de campo etc). A pesquisa bibliográfica e documental envolveu a consulta dos acervos de documentos escritos (livros, revistas, jornais) e documentos audiovisuais encontrados em instituições especializadas como o Museu da Imagem e do Som de São Paulo e do Rio de Janeiro, a Biblioteca Mário de Andrade, a Biblioteca Nacional, a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, Arquivo da TV Cultura de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da USP, os acervos digitais e arquivos dos jornais Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, O Globo, Valor Econômico, O Popular (de Recife); além do acervo de colecionadores particulares e de Fãs Clubes, como o Fã Clube Virtual Clara Nunes e o Grupo Clara Nunes.

Quanto às fontes materiais de primeira mão foram realizadas onze entrevistas. Conversamos com pessoas que acompanharam a carreira de Clara Nunes e que atualmente organizam fãs clubes no intuito reunir material sobre a cantora e manter viva a sua memória. Visitamos o terreiro de Pai Edu, em Recife, e entrevistamos esse sacerdote com quem Clara

Nunes se submeteu a alguns rituais religiosos. Tentamos entrevistar pessoas da família da cantora, como seu marido e produtor musical Paulo Cesar Pinheiro, e o cantor Marcio Guima, seu sobrinho e porta voz oficial da família, mas estes não se mostraram dispostos a colaborar com a pesquisa, nunca atendendo a solicitação de uma entrevista. Além desse material, foram recolhidos os e-mails da lista de discussão do Grupo Clara Nunes e do Fã Clube Virtual Clara Nunes que serviram, junto com as entrevistas, como fonte de informação sobre a recepção, por parte do público, da obra de Clara.

A análise do material recolhido está organizada em 3 capítulos. No primeiro capítulo narra-se a trajetória artística e religiosa de Clara Nunes, procurando apresentar os pontos significativos de confluência entre esses dois universos – profissional e religioso. O segundo capítulo é um desdobramento de questões apontadas no primeiro, no qual se procurará aprofundar a análise da construção da imagem artística da cantora, ressaltando a importância da religião nesse processo. O terceiro se divide em duas partes, uma voltada para a produção de um repertório musical fortemente influenciado pelas religiões afro-brasileiras, em que são analisadas as letras dessas músicas, outra voltada para a recepção dessa obra.

Capítulo 1- “Se vocês querem saber quem eu sou”: A trajetória artística e religiosa de Clara Nunes.

“Foi Beira Mar, foi Beira Mar quem chamou
Foi Beira Mar, foi Beira Mar”
 (“Conto de Areia”, Romildo e Toninho, 1974)

1.1 - A “Altemar Dutra de Saias”

Clara Francisca Gonçalves Pinheiro, ou simplesmente Clara Nunes nasceu em 12 de agosto de 1943⁸ em Cedro, distrito de Paraopeba, atual Caetanópolis, Minas Gerais. Era a sétima filha do casal Manoel Pereira de Araújo, o Mané Serrador – violeiro e cantador de folia de rei - e Amélia Gonçalves Nunes.

Perdeu os pais ainda muito nova, sendo criada, a partir de então, por seus irmãos mais velhos, Maria Gonçalves, também conhecida como Dindinha, e José. Como a família era pobre, desde cedo teve que trabalhar e aos 13 anos já exercia a função de tecelã na Companhia Cedro Cachoeira em sua cidade natal. Nesse período, já demonstrava certo interesse pela música e pela vocação de cantora, sempre participando dos pequenos “shows de calouros” que seu irmão organizava no hall de entrada do cinema de sua cidade, antes das sessões. O primeiro prêmio que ganhou como cantora amadora foi num concurso realizado

⁸ Há uma discussão entre os fãs de Clara Nunes, salientada principalmente por Neide Pessoa, jornalista e gerente do Grupo Clara Nunes, de que na verdade a cantora teria nascido em 1942. Porém os dados oficiais apontam o ano de 1943 (conforme consta na lápide do túmulo da artista), optamos pela versão oficial.

pelo dono da farmácia local, conhecido como Joãozinho da Farmácia, em 1952, interpretando a canção “Recuerdos de Ypacaraí”.

Aos 16 anos, a fim de continuar estudando, Clara Nunes se mudou para Belo Horizonte, indo trabalhar na fábrica Renascença, também como tecelã. Nas horas vagas, entre o curso de normalista e o expediente na fábrica, participava do coral da igreja católica de seu bairro, o Renascença. Foi lá que conheceu Jadir Ambrósio, compositor do hino do Esporte Clube Cruzeiro e regente da Orquestra dessa igreja, quem lhe deu as primeiras oportunidades, levando-a para cantar em alguns programas de rádio, como o “Degraus da Fama”, e no Cruzeiro, clube do qual mais tarde se tornou madrinha.

Querendo iniciar carreira artística, seguiu a trilha típica da época se inscrevendo num concurso de calouros chamado “A voz de Ouro ABC”, promovido pela fábrica de rádios e televisões ABC, em 1960. Nesse concurso ganhou a fase regional interpretando a canção “Serenata do Adeus” de Vinícius de Moraes e, na disputa nacional, ficou em terceiro lugar cantando “Só Deus” de Jair Amorim e Evaldo Gouveia. Com a vitória na fase regional conseguiu um emprego na Rádio Inconfidência, de Belo Horizonte, apresentando o programa “Clara Nunes convida”. Além do trabalho na rádio, passou a se apresentar como *crooner* nas boates da moda da capital mineira, alcançando assim, certa expressão no meio artístico local. Por três anos consecutivos foi considerada a melhor cantora de Minas Gerais aparecendo num programa de TV apresentado por Hebe Camargo.

Nesse período, a moda era os programas musicais apresentados por ídolos da MPB. As emissoras locais, que nessa época raramente retransmitiam programas produzidos no Rio de Janeiro e São Paulo, aproveitavam as fórmulas consagradas nesses grandes centros e montavam réplicas dessas atrações, só que com artistas de reconhecimento local. Em 1963, Clara Nunes estréia um desses programas musicais na TV Itacolomi, chamado “Clara Nunes apresenta”, era um programa de uma hora de duração exibido todas as quintas-feiras. Nele a cantora/apresentadora discutia as notícias de Belo Horizonte e entrevistava artistas de reconhecimento nacional como Ângela Maria e José Messias. Essa experiência na televisão ajudou a consolidar a carreira local da cantora e lhe proporcionou os primeiros contatos no Rio de Janeiro, pois, encantados com o potencial de Clara Nunes, alguns de seus entrevistados ilustres lhe abriram as portas do mercado carioca com convites para participar

de eventos e programas realizados nessa cidade. José Messias, por exemplo, a convidou para participar de seu programa na TV Continental.

“Eu contratava quem eu queria, viajava muito. Era uma espécie de ídolo em Minas. Naquela época, a televisão tinha vida local, ajudava a revelar muita gente. Este trabalho me deu muita base para enfrentar o Rio de Janeiro. Não vim no desespero. Pude esperar com calma até gravar meu primeiro LP”.⁹

Após muito ouvir falar de uma certa cantora mineira, Milton Miranda, diretor artístico da Odeon, convidou Clara Nunes para fazer um teste nos estúdios da gravadora. Então em 1965, já com 23 anos, Clara foi para o Rio de Janeiro fazer o tal teste. Chegando na Odeon, cantou inúmeros gêneros musicais, acompanhada apenas por um violão, e, ao final da sessão, saiu da gravadora já com o contrato assinado para gravar um LP. Nesse mesmo ano se mudou para o Rio indo morar numa “vaga” alugada na rua Barata Ribeiro em Copacabana.

A Odeon tinha uma proposta rígida para a carreira de Clara, o gênero musical que na época tinha grande aceitação popular era o bolero, com seu ídolo maior Altemar Dutra. A idéia, então, era transformar aquela cantora, cujas influências musicais eram assumidamente Carmen Costa, Elizete Cardoso e Ângela Maria, numa espécie de “Altemar Dutra de Saias”. Após a participação em alguns programas de auditório para testar essa imagem (como, por exemplo, o “Programa do Chacrinha” e o “Almoço com as estrelas”) e a participação numa faixa do LP *Rádio Inconfidência de Minas Gerais*; Clara Nunes gravou, em 1966, seu primeiro LP solo *A voz adorável de Clara Nunes*, cujo repertório privilegiava boleros e sambas-canções. O disco não alcançou sucesso e mais tarde foi renegado pela cantora como mostra a reportagem “Muito mais do que uma ‘cantora de samba’”, publicada pelo Jornal da Tarde em 04 de abril de 1983. “‘Esse disco felizmente não aconteceu e está esquecido’ disse ela em 1976”.

Na verdade, Clara Nunes, em início de carreira, fazia o que os produtores da Odeon lhe indicavam. Como o sucesso na época era bolero, a gravadora queria que ela seguisse esse caminho. Sem alternativas, ela gravou canções do gênero romântico. Uma primeira

⁹ Trecho retirado do site www.dicionariompb.com.br organizado pela fundação Cravo Albin.

tentativa de mudar essa linha ocorreu em 1968, quando, com a ajuda de Ataulfo Alves, convenceu os diretores da Odeon a deixá-la gravar sambas.

“O Ataulfo eu conheci através de um ex-secretário dele, Jorge Santos, e nós nos tornamos grandes amigos. Naquela época eu cantava um outro estilo de música e o Ataulfo me aconselhava: ‘Clarinha canta samba, você tem que cantar música brasileira, você tem uma voz tão boa’. E foi também através dele que eu fui até a Odeon, naquela época, e falei com meu diretor Milton Miranda, que queria gravar samba. O Ataulfo foi comigo inclusive e me deu uma música para gravar. E qual a minha alegria? Não foi o sucesso: ‘Você passa e eu acho graça’! Uma parceria dele com Carlos Imperial”¹⁰.

Lançou nesse ano, então, o LP *Você passa e eu acho graça*, cuja música homônima foi defendida pela cantora no I Festival da Canção da TV Excelsior e alcançou considerável êxito de vendas no compacto simples. O mesmo não ocorreu de forma tão satisfatória com o LP, uma vez que a gravadora de Ataulfo se antecipou e lançou o próprio compositor cantando o samba. O que prejudicou a venda da versão de Clara Nunes em LP.

Seu terceiro disco saiu no ano seguinte, 1969, intitulado *A Beleza que Canta*. O repertório neste, voltou a oscilar entre baladas românticas, boleros, algum samba e música de compositores ligados ao circuito universitário como César Costa Filho. Mas foi nesse trabalho que gravou “Guerreiro de Oxalá”¹¹, de Carlos Imperial, canção mais representativa do álbum segundo o jornal Estado de São Paulo de 1983. Essa canção foi a primeira gravação no estilo afro-brasileiro que, mais tarde, levou a cantora às paradas de sucesso da época.

Nesse mesmo ano, a Odeon produziu um compacto de pequena distribuição no qual Clara Nunes interpretava mais duas canções de Ataulfo Alves e Carlos Imperial – “Você não é como as flores” e “Mandinga”. Esta última, vencedora no Festival da Canção de Juiz de Fora, apontaria de vez a temática da religiosidade afro-brasileira que marcaria sua carreira.

¹⁰ Trecho retirado do Programa Arquivo N exibido em 05/04/2003 no canal Globo News.

¹¹ Na umbanda de Oxalá/ Tem mandinga, tem obá/ São Jorge Ogum jerê/ É guerreiro de Oxalá/ Lalaia lalaia/ É guerreiro de Oxalá/ Vou partir por uma estrada/ Mas não sei onde chegar/ Nos braços da bem amada é que eu quero descansar/ Meu amor vem lá do fundo/ Tem querência de valor/ A grandeza desse mundo é menor que o meu amor/ No meu céu tem mais estrelas/ No meu campo tem mais flor/ Só quem ama pode vê-las/ Só quem é feito de amor/ A rolar no doce pranto/ Uma lágrima sentida/ Acordar com o beijo santo minha bela adormecida/ Jerê, jerê, oba/ Jerê de Umbanda Oxalá/ Ogum guerreiro/ Cavaleiro lua cheia é seu conga/ Xerê, oba.

Ainda em 1969, participou do IV Festival Internacional da Canção, com a música “Ave Maria do Retirante” de Alcyvando Luz e Carlos Coqueijo, com a qual ficou classificada em oitavo lugar, aparecendo assim no LP do festival.

Apesar de não ter alcançado o êxito esperado pela gravadora, Clara Nunes insistiu em sua carreira de cantora participando de alguns festivais de música do circuito universitário e do mineiro e retomando a carreira de *crooner*, em boates da moda. Com isso, até alcançou certa notoriedade, o que lhe rendeu o apelido de “princesinha do samba jovem”, conforme nota veiculada no jornal Folha de São Paulo de 23 de janeiro de 1970. Mas sua carreira ainda oscilava entre alguns sucessos e fracassos retumbantes e ainda não tinha conseguido criar uma imagem pública, muito menos cultivar um público cativo. Era necessário dar uma pausa na carreira e definir que caminho tomar.

1.2 – “A Sambista, Cantora de Macumba”

O período entre os anos de 1969 e 1971 foi marcado tanto por mudanças profissionais quanto espirituais na vida cantora. Clara Nunes nasceu numa família católica, sua mãe, muito religiosa, cuidou para que fosse batizada e fizesse a primeira comunhão. Durante a infância, por influência do pai que organizava folia de rei no período do natal, conviveu de perto com festas populares católicas mineiras. Apenas no início da adolescência, por volta dos 14 anos, teve os primeiros contatos com a religião espírita, por influência de uma prima.

Clara Nunes: (...) Fui criada dentro do catolicismo. Mas aos 14 anos eu já era espírita.

Renato Sérgio: Como é que começou?

Clara Nunes: Através de uma prima que nós temos, muito amiga nossa, que morava em São Paulo...aí houve um esclarecimento, através da Lalita... ela ia à minha casa e lia o Evangelho, esclarecia, explicava o que era o Espiritismo.¹²

¹² Entrevista concedida ao Jornalista Renato Sérgio em 1979. Fonte: Arquivo da Folha de São Paulo (sem data).

Foi somente depois que se mudou para o Rio de Janeiro que Clara Nunes conheceu a umbanda, religião que mais tarde veio adotar em 1969, conforme declarou numa entrevista concedida ao radialista Edson Guerra, da Rádio Bandeirantes, em 1981.

“(…) ao me mudar para o Rio, eu tomei contato, assim mais de perto com a umbanda, e depois de uma viagem à África, sabe, eu voltei e me encontrei na umbanda. Então, desde de 69. Aí de repente as pessoas começaram a descobrir, porque eu falo, tenho o maior prazer de dizer, tenho maior orgulho de dizer porque é uma coisa que me faz muito bem, eu me sinto bem, eu tenho fé, é uma coisa que está muito forte dentro de mim. Então não posso esconder e nem há razão.”

Em 1970, convidada por Ivon Curi, Clara Nunes viajou para África onde entrou em contato com músicas, danças e crenças aumentando seu interesse pela presença da cultura africana no Brasil. Essa experiência na África reforçou a vontade de retomar sua carreira artística, só que agora com um estilo bem definido voltado para o samba e para expressões da cultura negra brasileira.

A idéia de retorno a uma África mística, fonte de tradição, de cultura e principalmente de raiz é tão significativa na carreira de Clara Nunes, como foi, e ainda é para as religiões afro-brasileiras, em especial o candomblé.

As chamadas religiões afro-brasileiras são reformulações, feitas aqui, de práticas religiosas de diversas sociedades africanas trazidas para cá por escravos e que entraram em contato com outras práticas religiosas quer européias, quer americanas. No processo de formação e legitimação dessas religiões a idéia de retorno à África exerceu um papel importante. Esse continente funcionou, e ainda funciona, como uma fonte de tradição cultural, retornar a ele e lá sorver conhecimento sobre as práticas rituais, o *awô* (segredo) do axé africano é motivo de prestígio e gera, para aqueles que fizeram esse trajeto, importante capital social perante a comunidade religiosa. Como aponta os pesquisadores Maria do Carmo Brandão e Roberto Motta: “Nessa religião em que tudo é volta, ou diz ser volta, o retorno à África é a volta fundamental, é a fonte e a origem de toda religião verdadeira”.(2002:60).

Histórias como a de Pai Adão, babalorixá recifense que exerceu importante papel na consolidação do xangô pernambucano e cuja reputação e legitimidade como sacerdote foi

construída a partir de uma longa estada na África¹³, e de Martiniano do Bonfim¹⁴, que após um período na África implementou no terreiro Opô Afonjá os cargos de *Obá de Xangô*; são paradigmáticas da força simbólica que o “retorno à África” pode ter nessas religiões.

Nos anos de 1970 e 1980 o candomblé ganhou as ruas, tornou-se enredo de escola de samba, alegoria de blocos carnavalescos em Salvador, elemento de trama das novelas das 8, tema de música interpretadas por cantores populares da MPB etc. O “retorno à África”, nesse contexto, ganhou outros contornos que extrapolaram os limites da religião. Nesse período, muitos artistas, assim como os sacerdotes de outrora, dirigiram-se à África, uma África muitas vezes mítica e idealizada, no afã de redescobrir uma essência de brasilidade, sobretudo negra, que passou a ser cantada, em prosa e verso, em canções veiculadas nas rádios e TVs.

Clara Nunes, ao lado de Martinho da Vila, foi um desses artistas cuja carreira e vida foram fortemente marcadas por esse retorno. Sua conversão a umbanda e as experiências vividas nas viagens que empreendeu à África foram apontadas pela própria cantora, em entrevistas concedidas ao longo da vida, como eventos que mobilizaram as mudanças em sua carreira artística a partir de 1969.

Edson Guerra: (...) Os temas afro são sempre constantes no seu repertório. Quando foi que surgiu a primeira oportunidade de você manter um contato vivo com essa origem africana?

Clara Nunes: Foi em 1970, quando eu estive pela primeira vez na África.

Edson Guerra: Em que lugar?

Clara Nunes: Eu estive em Moçambique, na África do Sul, em Johannesburgo, e estive em Angola. E foi a primeira vez. E tive um contato, porque dessa vez eu fiquei dois meses lá, então eu pude conhecer as pessoas; assisti rituais, coisas que assim, como aqui chegam turistas querendo ver escola de samba, lá também tem isso. Mas de qualquer maneira foi um contato que eu tive e para mim foi muito válido porque tomei conhecimento, eu me senti como se estivesse no Brasil, realmente. Realmente nós temos... realmente nós viemos de lá, é uma coisa que você pisa, principalmente em Angola, você sente como se estivesse no Brasil. Até a vegetação, tudo é igual, uma coisa impressionante.

Então, ao voltar de sua primeira viagem ao continente africano, elaborou, com a ajuda do radialista Adelzon Alves, uma nova proposta de carreira que foi imediatamente

¹³ Ver Brandão e Motta, 2002.

¹⁴ Para maiores informações ver SILVA, 1999.

apresentada a Odeon. A gravadora não viu com bons olhos esse novo projeto, afinal era a primeira produção de Adelson Alves, a proposta era arrojada e o repertório da cantora seria radicalmente mudado, mas, com a insistência de Clara Nunes o projeto foi levado adiante. Era o início da consolidação de uma carreira artística fortemente marcada por um estilo e uma imagem que aproximava a cantora do samba e da umbanda, o que a levou a ser rotulada como “Sambista, Cantora de Macumba”.

“Era a época áurea da Jovem Guarda e a Odeon, como qualquer gravadora, começou a produzir a carreira dela nessa linha, meio romântica, meio jovem guarda. Então, eles me chamaram para dirigi-la, dizendo que era a última oportunidade que ela ia ter. Eu disse que só assumia se ela tivesse uma carreira planejada; porque gravadora só pensa em vender e ganhar dinheiro, não pensa em carreira artística. Tinha que ser uma carreira planejada e que tivesse como base a imagem afro-brasileira da Carmen Miranda”¹⁵.

Segundo Adelson Alves, após a morte de Carmen Miranda, nenhuma outra artista teve uma carreira construída numa imagem afro-brasileira. A idéia, então, era aproveitar esse espaço deixado vago e montar uma carreira que recuperasse essa imagem fazendo com que Clara Nunes se aproximasse do morro e das escolas de samba; diferenciando-se assim de outras cantoras de sucesso da época como Elis Regina e Gal Costa.

Clara Nunes começou a cantar só de branco, passou a gravar alguns pontos de umbanda e candomblé, fez curso de expressão corporal e dança afro e procurou se aproximar de alguns compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeias, Romildo e Toninho, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira, João Nogueira entre outros. Foi também nesse período que começou a freqüentar as escolas de samba do Rio, quando conheceu a Portela que se tornou sua escola do coração. Na Portela, Clara primeiramente só freqüentava os ensaios, após um tempo, já conhecida na quadra, foi chamada por Natal, o presidente da Escola na época, para desfilar na avenida. Sobre esse episódio, Clara relatou:

“A primeira vez que eu sai na Portela eu disse ‘Natal como é que eu vou, qual é a roupa que eu vou sair na Portela, eu preciso de um figurino?’, ele disse ‘Não você vai sair comigo, quando a Portela entrar, o abre ala da Portela, você vem ao meu

¹⁵Entrevista concedida por Adelson Alves ao jornal O Popular de 05/04/2003

lado'. E ele, naquela simplicidade, disse: 'Eu vou estar como estou agora, com a mesma calça azul, camisa branca e de chinelo'. Puxa, então tudo bem eu vou fazer uma baiana branca e venho ao lado do Natal"¹⁶.

Aliás, foi o mesmo Natal que inovou convidando Clara Nunes para "puxar" os sambas enredos da escola, papel que a cantora desempenhou por quatro anos seguido até que pediu para voltar a desfilar no asfalto, pois gostava mais de "vir sentindo o ritmo no chão"¹⁷.

Essa aproximação com o mundo do samba e o candomblé não foi difícil para uma pessoa que já tinha um forte contato com a religião. O que o radialista Adelzon Alves fez foi conduzi-la pelos redutos do samba que ele julgava mais adequado para a proposta de sua carreira.

"Como eu disse, o projeto da carreira dela era baseado nessa imagem afro-brasileira. Eu levava ela para a casa do Candeia mas também levava para a casa da Vovó Maria Joana Rezadeira, que era uma mãe-de-santo que havia no Império Serrano. Era um ícone. Ela é morta já há quase vinte anos, mas na área do samba, quando se fala em Vovó Maria Joana Rezadeira, tem-se por ela uma grande reverência. A Clara também era muito amiga do pai Edu, de Olinda. Dizem até que o Painho, do Chico Anysio foi baseado nele. (...) Eu cheguei a estar em Olinda uma vez na casa dele com ela. Aí tinha um costureiro chamado Geraldo Sobreira, que já era amigo dela, e foi desenvolvendo aquele estilo, aquelas roupas. Então, a carreira tomou esse rumo em função de ela ser levada para o lado do samba e de já ter amizade com pessoas ligadas à umbanda, como o caso da Vovó Maria Joana Rezadeira."¹⁸

Nas diversas entrevistas que Clara Nunes concedeu ao longo de sua carreira, um tema quase sempre presente era a sua ligação com a umbanda e o candomblé. A cantora sempre declarou seu pertencimento a essas religiões, mas nunca revelou detalhes ou expôs publicamente suas atividades religiosas. Em pelo menos duas dessas reportagens¹⁹ que exploraram a questão religiosa, Pai Edu, babalorixá do terreiro Palácio de Iemanjá, localizado em Olinda, foi publicamente apontado como pai-de-santo de Clara Nunes. Nas

¹⁶ Entrevista concedida ao radialista Edison Guerra da Rádio Bandeirantes em 1981.

¹⁷ Entrevista concedida ao radialista Edison Guerra da Rádio Bandeirantes em 1981.

¹⁸ Entrevista concedida ao jornal O Popular de 05/04/2003.

¹⁹ A primeira reportagem foi publicada no jornal Folha de São Paulo em 11/09/1975 e se intitulava "Clara Nunes, profissão cantora". O texto da reportagem: "(...) Seus vãos estratosféricos ela os dá dentro da umbanda. Aí sim, ela cai de cabeça. Cabeça, aliás que foi feita pelo Pai Edu, de Olinda." A segunda foi publicada na revista Amiga de 20/04/1983.

paredes de seu terreiro, Pai Edu exhibe orgulhosamente as seguintes fotos da cantora realizadas durante um ritual no Rio Capibaribe.



Clara Nunes ao lado de Pai Edu
(Arquivo pessoal do terreiro de Pai Edu)



Pai Edu e Clara Nunes
(Arquivo pessoal do terreiro de Pai Edu)

Pai Edu nos contou²⁰ que conheceu Clara Nunes por intermédio de Mara Saldanha, uma cantora, vizinha sua, cujo namorado era o jornalista e radialista Haroldo Miranda. Mara havia levado Clara Nunes ao seu terreiro para ser abençoada. Segundo o babalorixá, a cantora não passava por um bom momento na carreira, pois, embora tivesse talento, não alcançava o sucesso desejado. Então, após uma sessão de jogo de búzios, descobriu-se que a cantora era filha de Oxum, e que era necessário batizá-la no rio Capibaribe para que ela pudesse obter êxito na profissão. Clara Nunes, segundo Pai Edu, foi, então, batizada para Oxum, num ritual documentado pelas fotos acima exibidas.

Perguntado sobre se Clara Nunes era iniciada no candomblé, Pai Edu nos informou que sim, mas que a cantora, como todo artista, por não poder se afastar dos compromissos profissionais por um longo período, a cantora não realizou todos os passos do ritual de iniciação.

Rachel: Então ela era iniciada?

Pai Edu: Era.

Rachel: Era iniciada...

Pai Edu.: Como todo os cantores, e atrizes e atores, essas coisas todas. Eles vão assim, no terreiro, recebem aquela benção, lavam a cabeça, ajeitam, mas não fazem o santo total. Não [fazem] porque eles não podem cumprir com o regulamento, não tem tempo e eles fazem aquela benção e às vezes têm uns que por ano dá aquela oferenda para o santo acalmar e ficar em paz e ajudar.

A iniciação de Clara no candomblé, e principalmente o santo ao qual era filiada parece ter sido motivo de polêmica e confusão. Em algumas reportagens, como a publicada no jornal Folha de São Paulo de 11 de maio de 1973, a cantora é apresentada como “filha de Iansã com Oxóssi e Oxum, recebendo o nome de ‘Deusa da Cachoeira’”; em outras como filha de Ogum com Iansã, reproduzindo aquilo que a própria artista cantava. Para Pai Edu não havia dúvida, ela era filha de Oxum, seu afastamento desse orixá se deu devido ao seu trabalho como cantora:

“Não, mas, isso foi cantando músicas e nas músicas dizia ‘Iansã cadê Ogum/ Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum/ Foi pro mar’, depois ‘Clara guerreira’ e ela foi cantando mais música de Iansã, de Iansã e o povo pôs na cabeça dela que ela era filha de Iansã e ela foi indo e tirou Oxum”.

²⁰ Entrevista concedida em 14/06/2004, Olinda.

Dona Deusdênia Bom Sucesso dos Santos, filha-de-santo de Pai Edu que acompanhou Clara Nunes no ritual de seu batismo, deu a seguinte versão sobre o assunto:

Rachel: Aí a senhora disse que de cabeça ela era feita para ...

Deusdênia: De Ogum com Iansã, mas de proteção a Ocosí, que na nossa seita é dinheiro, saúde e amor, era para Oxum que gosta muito de união e de muita paz²¹.

Segundo dona Deusdênia Clara Nunes fez o batizado de umbanda para Oxum no rio Capibaribe, tomou banho de amaci e fez lavagem de guias. Suas obrigações eram renovadas todo o ano até que ela se afastou do terreiro de Pai Edu, após o casamento com Paulo Cesar Pinheiro.

Correntemente se ouve falar nos terreiros que enquanto a pessoa não “faz o santo”, ou seja, a pessoa não se inicia, vários orixás podem disputar por sua cabeça, logo nada mais natural que Iansã e Oxum, orixás que freqüentemente aparecem nos mitos disputando status, beleza, e o amor de outros orixás²², lutassem pela “cabeça” de uma filha tão ilustre como Clara Nunes. Todas essas informações desconstruídas e noticiadas pela imprensa da época sobre a filiação religiosa da cantora revelaram para um público mais amplo, características como “mudanças de santo” da cabeça, desentendimento com o pai-de-santo, mudanças de terreiros, quizilas²³ etc.

Filha de Oxum, de Ogum com Iansã ou tendo Oxum apenas como madrinha, sua relação pessoal com a religião marcou profundamente seu trabalho. Gostava de afirmar que tinha prazer em cantar as coisas da sua fé, revelava abertamente seus tabus religiosos, suas obrigações mostrando como a crença norteava sua maneira de vestir, de entrar no palco, de cantar etc.

"Sou muito supersticiosa. Não visto preto, não deixo porta de armário aberta, não coloco sapatos em cima do armário e só canto de branco. É uma cor que transmite paz, coisa boa para o público. Dá uma aura legal. Sou também muito mística. Para

²¹ Vale a pena lembrar que um dos atributos de Oxum é o ouro e a riqueza, além disso, o elemento da natureza que está associado a esse orixá é o rio, onde Clara Nunes foi batizada.

²² Em vários mitos essas duas orixás aparecem em disputa, em alguns elas disputam a atenção do marido Xangô, em outros elas disputam para ver quem é a mais bonita, ainda em outros elas aparecem realizando feitiços e desejando mau agouro uma para outra.

²³ Termo oriundo da língua africana quimbundo – *kijila*. No candomblé a palavra quizila se refere à quebra de uma interdição, um tabu. Esse termo trasladou para o português e foi dicionarizado com o sentido de desavença, embirração, aversão, inimizade, zanga ou antipatia.

começar na minha religião, quando a gente faz a cabeça, assume certas obrigações e deve cumprí-las. Eu sigo tudo à risca. Mesmo as coisas que eu adoro, eu deixo de fazer. Comer doce de abóbora²⁴, por exemplo. É comida do meu santo. Eu não posso comer. Não como. Eu sou assim com as minhas manias e a minha vontade de enfrentar e vencer. Não tenho medo de morrer e muito menos de envelhecer. Quero ficar uma velha da pesada. Rosto corado de 'rouge', participando de tudo, com batom e muitas pulseiras. Sinto Deus no momento de cantar. Antes de entrar em cena, tenho um friozinho na barriga. Convoco todos os santos, mas depois vem aquele prazer de ver a reação estampada no rosto das pessoas. Cantar para mim é como respirar, eu não saberia viver sem isso".²⁵

Dentro dessa linha afro-brasileira, ela lançou, em 1971, antes do carnaval, um compacto com a música "Misticismo da África ao Brasil", samba-enredo que Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão fizeram para Escola de Samba Império da Tijuca.

Sobre essa gravação, anos mais tarde Clara Nunes falou:

Clara Nunes: (...) E na volta da África, por coincidência, é uma coisa impressionante, quando eu cheguei no Rio de Janeiro, estava uma escola de samba, que na época e hoje também continua sendo do segundo grupo, com um samba enredo falando sobre a África.

Edson Guerra: Qual era?

Clara Nunes: Era Unidos da Tijuca.

Edson Guerra: E o tema?

Clara Nunes: Misticismo da África ao Brasil. E eu então gravei. Foi a minha primeira gravação. Voltando da África eu fiz um compacto e depois coloquei essa música no LP.²⁶

Esse compacto fez grande sucesso e em seguida a gravadora lançou o LP *Clara Nunes*, pautado em samba de referências explícitas ao universo religioso afro-brasileiro como o samba enredo da Portela "Ilu Ayê" (de Norival Reis, Silvestre e Davi da Silva), "Tributo aos Orixás" (de Mauro Duarte, Noca e Rubem Tavares), "Misticismos da África ao Brasil" e "Ê Baiana" (de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel

²⁴ Abóbora é uma comida de Iansã e por isso sua ingestão é um tabu para os filhos dessa divindade.

²⁵ Depoimento retirado do site: www.claraguerra.hpg.ig.

²⁶ Entrevista concedida ao radialista Edson Guerra da Rádio Bandeirante em 1981.

Pancrácio). Essa última música, que obteve considerável sucesso no carnaval de 1970, é até hoje, em alguns terreiros de umbanda, tocada durante a gira de baiano²⁷.

No ano seguinte, em 1972, gravou a música “Clara, Clarice, Clara”, de Caetano Veloso e Capinam, lançando LP homônimo que incluía também composições de sambistas das escolas de samba cariocas e de Dorival Caymmi. Ainda nesse ano, gravou a música “Tristeza e Pé no Chão” (um dos seus maiores sucessos chegando o compacto simples vender mais de 100 mil cópias) e se apresentou no Festival de Música de Juiz de Fora.

Seu quarto LP foi lançado em 1973, *Clara Nunes: Brasília*. Nesse disco interpreta grandes sucessos como “É doce morrer no mar” – de Dorival Caymmi – “Tristeza e pé no chão” – Armando Fernandez “Mamão” – “Quando eu vim de Minas” - de Xangô da Mangueira – e uma cantiga de roda do compositor Baracha intitulada “Homenagem a Olinda, Recife e Pai Edu”, explicitando sua relação com o pai-de-santo.

O ano de 1973 marca também a sua estréia nos grandes palcos quando foi convidada por Vinícius de Moraes para estrelar um show, ao lado dele e de Toquinho. Vinícius havia feito no ano de 1970, junto com Toquinho e Marília Medalha o show “Como dizia o poeta”. Esse espetáculo alcançou grande sucesso entre os jovens, o que animou o poeta a levá-lo a mais de 20 universidades, participando assim do projeto “Circuito Universitário”²⁸. Nessa época, entre os empresários responsáveis pela contratação de artistas para o “Circuito Universitário” estava Benil Santos, que também era de Clara Nunes, e sugeriu ao poeta a realização de um show com a cantora para projetá-la. Vinícius, que já a conhecia por meio de suas aparições na TV, aceitou a idéia e montou o show “O poeta, a moça e o violão”, o qual estreou em 27 de fevereiro de 1973, no Teatro Castro Alves, em Salvador. A temporada em Salvador foi um sucesso e o show seguiu por diversas cidades do país, entre elas, Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Juiz de Fora, Belo Horizonte, Ouro Preto, Viçosa, Cataguazes, Petrópolis e Rio de Janeiro.

Nesse show, Clara Nunes se apresentou de uma forma bem peculiar vestindo em cada noite uma roupa diferente para homenagear o santo do dia. Justificou assim sua

²⁷ Gira é o termo usada na umbanda para se referir a uma sessão na qual os médiuns, incorporados, atendem um público consumidor de serviços mágico. Baiano é o nome de uma das entidades da umbanda.

²⁸ O “Circuito Universitário” foi um projeto realizado pelos Centros Acadêmicos de diversas universidades brasileiras que tinha como objetivo organizar shows com artistas por preços módicos. A renda dos espetáculos era revertida para custeio de festa de fim de ano ou de formatura. Vários artistas, com um certo nome na época, participaram desse projeto, entre eles Chico Buarque, Gilberto Gil e MPB4.

escolha: “Sou uma filha-de-santo que realmente obedece a todas as obrigações. Na quarta-feira me visto de vermelho [cor de Iansã], embora na primeira parte apareço de branco, porque é a cor que eu mais aprecio. Na quinta estou de verde [cor de Oxóssi], na sexta, de branco [cor de Oxalá], no sábado de amarelo ou azul, as cores de Oxum e Iemanjá. No domingo eu saio de Nanã [cor lilás], que é a mãe de todos os outros”²⁹. Essa forma de se apresentar aliada à interpretação de músicas como os afro-sambas “Canto de Ossanha”, “Tatamirô”, “Berimbau”, ou outras de seu próprio repertório (“Morena do Mar” e “Tributo aos Orixás”) chamaram a atenção. Sua carreira começava a decolar.

Com o sucesso alcançado, inaugura ainda em 1973 sua carreira internacional, vai a África do Sul e excursiona pela Europa, com temporadas de shows em Lisboa e gravação de um especial para a televisão local da Suécia, ao lado da Orquestra Sinfônica de Estocolmo.

O ano de 1974 foi marcante para Clara Nunes. Logo em seu início, foi escolhida para representar o Brasil no Festival do Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical, o MIDEM, em Cannes, na França. A cantora se apresentou em dois dias, 19 e 23 de janeiro, sempre acompanhada pelo conjunto “Nosso Samba”. Com um repertório variado, recheado de sambas como “Tributo aos Orixás”, a participação de Clara nesse festival foi um sucesso que lhe rendeu convite para estrelar uma temporada no teatro Bobino, em Paris. Um LP seu, gravado pelo selo Pathé Marconi, foi lançado simultaneamente em Paris e toda a França, e seu talento foi publicamente reconhecido no palco do MIDEM, pelo cantor francês de enorme sucesso da época, Charles Aznavour, que lhe entregou uma rosa após sua apresentação.

Clara ainda concedeu uma entrevista sobre seu “figurino afro” à revista Vogue, lançou seu último LP, *Brasília*, em Portugal e gravou um programa na TV Europa-1.

Na volta dessa temporada na Europa, Clara Nunes foi convidada por Paulo Gracindo para atuar ao seu lado no espetáculo “Brasileiro: Profissão Esperança”. O show, que já havia sido encenado por Ítalo Rossi e Maria Bethânia, é uma espécie de musical em que canções compostas por Dolores Duran e Antônio Maria, interpretadas por Clara Nunes, seriam entrecortadas pela leitura das crônicas de Antônio Maria, feitas por Paulo Gracindo. O roteiro era de Paulo Pontes e a direção de Bibi Ferreira.

²⁹ Fonte: “Clara Nunes: Uma filha de Santo na batida do samba”, reportagem publicada no Jornal do Brasil em 19/09/1973.

Esse espetáculo foi um enorme sucesso, com longas temporadas no Canecão, Rio de Janeiro, e no Teatro Aquarius, em São Paulo³⁰, entre outras cidades. E dele foi gravado um LP ao vivo, também intitulado *Brasileiro: Profissão Esperança*.

Esse ano ainda aguardaria mais uma grata surpresa para Clara Nunes. Ela lançaria seu sétimo LP solo, *Alvorecer*, que estourou nas paradas de sucesso com a música “Conto de Areia”, de Romildo e Toninho.

Sobre esse disco Adelzon Alves declarou:

“Menino Deus ou Alvorecer poderia muito bem ser o nome desse novo disco de Clara Nunes, devido a esses sambas maravilhosos de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro e Ivone Lara e Délcio de Carvalho. Com otimismo dominante na mensagem desses dois grandes sambas, e a seqüência de afros e outras coisas bem brasileiras, em especial ‘O que é que a baiana tem’ de Dorival Caymmi, ficamos bastante certos de que esse disco acabará de fixar, definitivamente, esta imagem áudio e visual de cantora essencialmente brasileira, que Clara Nunes vem assumindo, como foi planejado há quatro anos passados, começando pelo ‘Misticismo da África ao Brasil’. Ficamos certos disso não só pelo seu sucesso perante o público brasileiro, mas também em Portugal, Suécia e finalmente no Festival de Midem, na França, que é conhecido de todos”.³¹

Alvorecer marcou definitivamente a carreira de Clara Nunes quando quebrou o recorde de vendas e acabou com um antigo tabu do mercado fonográfico brasileiro de que cantora não vendia disco - “Eu vendia uma média de 20 mil, 30 mil, 50 mil no máximo. A partir de 74 que foi o meu grande estouro com ‘Conto de Areia’. E de lá para cá o disco sai da fábrica com no mínimo 200 mil já vendidos”. Ao todo foram 400 mil cópias³² vendidas, marca semelhante às de Roberto Carlos, considerado o “Rei das vendagens”.

Esse também foi o último LP de Clara produzido por Adelzon Alves. Essa relação profissional de sucesso chegou ao fim com o término de outro relacionamento. Nas palavras de Adelzon Alves:

“Além da relação profissional, nós tínhamos uma relação amorosa. Quando o amor morreu ficou apenas a amizade. Preferimos, em função disso, não trabalhar mais

³⁰ Devido a uma estafa, sofrida durante a longa temporada do show no Canecão, a apresentação do mesmo em São Paulo só ocorreu em 1975, quando, já recuperada, Clara Nunes pôde voltar aos palcos.

³¹ Fonte: Contra-capa do disco *Alvorecer*.

³² Fonte: Jornal do Brasil 06/09/1980

juntos. Deu grilo. O Helinho Delmiro e, mais tarde, o Paulo Cesar Pinheiro passaram a trabalhar na produção de seus discos”³³.

Nesses cinco anos de carreira, entre 1969 e 1974, Clara Nunes construiu uma imagem pública ligada ao candomblé e a umbanda e ganhou um público cativo. Como escreveu o jornalista Gilberto Nahum, na Folha de São Paulo em 11 de maio de 1973:

“Clara é a cantora dos candomblés, é a cantora de sua gente que vai ao teatro lhe levar oferendas. Ela se emociona, chora enquanto uma garota de 9 anos lhe pede benção e lhe entrega um presente. Outra, em pleno espetáculo joga um maço de rosas vermelhas. Ela os beija, segura contra o peito e sua voz chega ao teatro com mais força e emoção”.

1.3 – “Sou uma cantora popular brasileira”.

O ano de 1975 começou com Clara Nunes “puxando na avenida” o samba enredo da Portela, “Macunaíma, herói da nossa gente”, de Norival Reis e Davi Antônio Correia. Depois, já sem Adelzon Alves, Clara Nunes, produzida por Hélio Delmiro, lançou no mercado o LP *Claridade*, título tirado de uma crônica que o jornalista Arthur da Távola escreveu, na Revista Amiga, sobre a cantora. Com um repertório variado, valsas, samba-canção, partido alto e afro, estilo que veio marcando sua carreira, *Claridade* alcançou a sensacional cifra de 600 mil cópias vendidas³⁴. São desse disco os sucessos “O mar serenou”, de Candeias, “Juízo Final”, de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares, “Bafo de Boca”, de João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro, e “A Deusa dos Orixás”, de Romildo e Toninho, uma das músicas mais representativas de sua carreira, ao lado de “Conto de Areia” dos mesmos compositores.

³³ Trecho retirado da reportagem “Adelzon Alves: Ele criou o mito” publicada na Revista Manchete de 16/04/1983.

³⁴ Sobre a vendagem desse disco apareceram ao longo da pesquisa números diferentes de vendagem. O Jornal do Brasil de 06/09/1980 publicou a cifra de 600 mil cópias vendidas, assim como o Dicionário da Música Popular Brasileira da Fundação Cravo Alvim. Já o jornal Última Hora de 23/11/1978 publicou a cifra de 800 mil cópias.

Foi também nesse ano, no dia 9 de julho que Clara Nunes se casou com o poeta e compositor Paulo Cesar Pinheiro, em uma cerimônia reservada realizada no sítio da cantora, em Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Clara Nunes conheceu Paulo Cesar Pinheiro na quadra de ensaios de sua escola de samba, a Portela, durante uma feijoada organizada por Mauro Duarte (parceiro de Paulo Cesar) para comemorar o sucesso da música “Menino Deus”. Segundo Clara³⁵, foi paixão a primeira vista, seis meses depois estavam casados.

Embora o desejo de Clara Nunes fosse um casamento sem badalação, o sucesso que tinha alcançado na carreira não permitiu. Revistas da época, como Manchete e Amiga, assim como a própria Odeon, cobriram o casamento e lançaram reportagens e notas na imprensa, divulgando alguns detalhes da cerimônia. Uma das questões discutidas nessas reportagens e nota foi o fato de Clara ter se casado apenas numa cerimônia religiosa católica, com o padre, João Emílio, trazido diretamente de Paraopeba, sua cidade natal. O fato de não ter se casado na umbanda gerou uma polêmica noticiada nos jornais. Ora, o casamento de Clara Nunes, a “cantora da macumba”, sem envolver essa religião, parecia estranho.

Especulou-se, por exemplo, que o jornalista Sérgio Bittencourt havia proposto transformar seu casamento numa jogada de marketing, realizando uma grande cerimônia no terreiro de Pai Edu, em Olinda, mas Clara, por respeitar muito sua religião, não aceitou³⁶.

Essa polêmica chegou até Olinda, conforme nos conta Pai Edu:

“Um belo dia soube da revista Amiga que ela havia se casado com Paulo Pinheiro, na Igreja, e eu liguei para ela e ela disse: “É que a família de Paulinho é tudo católica, depois eu caso na umbanda Pai”, eu disse: “Depois não, porque eu não faço mais seu casamento. Eu não vou desfazer do padre, se você casou com o padre, simples ou não, eu não vou desfazer com o padre”. Aí nós ficamos inimigos, aí ela trocou o santo, trocou tudo e perdeu a vida.”³⁷

Sobre essa discórdia, levantada pela imprensa da época, Clara respondeu:

³⁵ Entrevista concedida ao radialista Edson Guerra da Rádio Bandeirantes em 1981.

³⁶ Fonte: reportagem “Clara Nunes: profissão cantora” publicada no Jornal Folha de São Paulo em 11/09/1975

³⁷ Entrevista concedida em 14/06/2004, Olinda.

“Ele [Pai Edu] foi envolvido por essas pessoas [Sérgio Bittencourt]. E depois eu nunca prometi casar-me lá. O que eu disse é que um dia, quando pudesse, iria até seu terreiro para que ele nos abençoasse”³⁸.

Essa polêmica gerada em torno de seu casamento a afastou do terreiro de Pai Edu. Depois desse afastamento, há indícios de que Clara não mais se ligou diretamente a um sacerdote, numa entrevista concedida à jornalista Ângela Toledo, após a morte da cantora, seu maquiador e amigo íntimo, Guilherme Pereira disse:

“Clara sempre foi uma pessoa reservada nas suas coisas. Sabia quando realizava suas obrigações para o santo e ela as minhas. Acompanhar, não, porque Clara não tinha essas histórias que ficavam dizendo de Pai Edu, de Vera de Ogum [suposta mãe-de-santo da cantora no Rio], nada disso; não existe. Clara fazia suas obrigações sozinhas e sabia muito bem como fazer. Tinha a Vovó Joana, da Serrinha, que era uma pessoa em quem confiava, gostava, freqüentava. Mas não era uma coisa de compromisso, nada de filha-de-santo. Tinha também mãe Celina, na Bahia, que é uma senhora que ela adorava, conversava muito...”³⁹

Maria Joana Monteiro, mas conhecida como Vovó Maria Joana Rezadeira, foi uma figura eminente tanto nas rodas de samba e jongo quanto na vida religiosa da comunidade da Serrinha, subúrbio do Rio de Janeiro. Seu terreiro de umbanda, Tenda Espírita Cabana de Xangô, era freqüentemente visitado por Clara Nunes, nos relatos de sua neta Dely Moreira Chagas: “Nossa, quando ela [Clara Nunes] chegou aqui pela primeira vez foi um alvoroço. Todo mundo queria tocar (...) Depois já era comum vê-la por aqui, ela ficava descalça o tempo todo, ela era muito simples, dizia se sentir em casa. Aí as pessoas se acostumaram com a presença dela”⁴⁰.

Em outra reportagem, publicada na Folha de São Paulo em 11 de setembro de 1975, Clara é apontada como mãe-de-santo, o uso de guias com *aguedás*, conta de coco que só podem ser usadas por pessoas que ocupam alto cargo hierárquico na religião, seria um indicativo disso.

³⁸ Trecho retirado da reportagem “Clara Nunes: profissão cantora” publicada no Jornal Folha de São Paulo em 11/09/1975.

³⁹ Fonte: Arquivo Folha de São Paulo (sem data).

⁴⁰ Entrevista publicada na reportagem “No tempo dos Atabaques” de Jaime Gonçalves, site <http://www.favelatemminoria.com.br>.

“É mãe-de-santo, poderia até abrir um terreiro se quisesse, trabalha bem direitinho, mas não quer, é muita responsabilidade. E não se separa das suas guias: uma só de Iansã, seu santo de cabeça, e outra de Iansã e Omulu, que tem grandes pedras laranjas, intercaladas por *aguedás* pretos, contas que quem é mãe-de-santo é que tem direito de usar.”

É curioso notar que mais uma vez a cantora consegue colocar aspectos específicos da religião em destaque na mídia. É fato comum no meio religioso a disputa entre pais e mães-de-santo por “filhos” com certa notoriedade na mídia ou no meio acadêmico, a presença de pessoas ilustres em suas casas dá ao pai e mãe-de-santo certa notoriedade, e funciona como importante fator de legitimação e de aceitação dessas casas tanto entre si, como fora da religião⁴¹. Além disso, a curiosidade gerada em torno da crença da cantora também tornavam conhecidos para o grande público aspectos da religião: as cores das guias como elementos de identificação dos orixás, o formato das contas como identificação de cargos hierárquicos ocupados nos terreiros etc. No caso, o uso do *aguedá* indica que a pessoa já é uma *ebomi*, ou seja uma pessoa que já realizou o ritual do *decá*, que ocorre após sete anos que a pessoa se iniciou na religião e que confere ao adepto a permissão de abrir seu próprio terreiro.

Enfim, coincidência ou não, o fato é que depois do rompimento com Pai Edu, e o casamento com Paulo Cesar Pinheiro, que passou a ser seu produtor, Clara Nunes adotou um novo projeto de carreira o qual buscava a diversificação de sua imagem pública. Acreditando no esgotamento do estilo afro, com o qual alcançou sucesso, Clara, auxiliada pelo marido, foi pouco a pouco modificando seu repertório, diversificando os gêneros musicais que interpretava e, principalmente, mudando o discurso sobre seu trabalho. Era o início da transformação de sua imagem pública como cantora. Almejava deixar de ser rotulada como “cantora de macumba”, e passar a ser reconhecida como uma “cantora popular brasileira”.

“Eu sou uma cantora popular brasileira. É uma coisa que eu sempre lutei, sempre almejei na minha vida ser cantora popular. Ser uma cantora que cantasse as coisas do meu povo. Principalmente as coisas boas. E eu só canto aquilo que é verdade, os compositores de verdade. Então eu não posso me situar se eu sou sambista. Eu sou uma cantora autêntica brasileira. É isso que eu faço questão de ser” (...) “Não quero

⁴¹ Sobre a relação dos acadêmicos com os terreiros das religiões afro-brasileiras ver Silva, 2000.

ser rotulada como cantora de macumba. Nunca gravei um ponto verdadeiro. Respeito muito minha religião”.⁴²

Então, dentro desse novo projeto lança no ano de 1976 seu décimo LP, *Canto das Três Raças*. A música que deu nome ao disco, uma composição de Paulo Cesar Pinheiro e Mauro Duarte, é uma espécie de manifesto desse novo projeto: um samba cuja letra procura falar das raízes culturais do país, o canto das três raças – brancos, negros e índios.

Canto das Três Raças foi o primeiro LP que, depois de ter alcançado o sucesso, Clara Nunes lançou e vendeu menos que o anterior. Vendeu 500 mil cópias, 100 mil a menos que o disco anterior.

A gravadora não recebeu bem essa mudança de repertório, principalmente após constatar a queda na vendagem dos discos. Houve uma grande pressão para que Clara voltasse ao antigo estilo afro, mas a cantora resistiu.

“Se eu continuasse apenas com música de candomblé poderia fazer um disco e vender 800 mil. Mas seria só um. O público não é bobo. Minha obrigação é fazer um bom disco, a da gravadora é vender”⁴³.

A cantora realmente acreditava que a fórmula havia se esgotado e a saída para continuar vendendo uma boa quantidade de disco, e prolongar sua carreira, era investir numa imagem mais ampla. Disse em entrevista à jornalista Lea Penteado: “Para convencer o pessoal da gravadora foi uma luta. Ou eu fazia o que queria, mesmo sabendo que a vendagem ia cair, ou em dois anos não teria mais mercado”⁴⁴.

No período entre os anos de 1976 e 1977, a MPB perdeu muito espaço na mídia para a música estrangeira, principalmente para a discoteca. As vendagens de muitos nomes consagrados, como Chico Buarque, caíram, e com Clara Nunes não aconteceu diferente. Mas, ainda assim, a cantora conseguiu manter uma média 250 a 350 mil cópias de disco, o que muitos artistas não conseguiram.

Sua carreira prosseguiu; ainda nesse ano excursionou novamente pela Europa e lançou o LP *Clareza* no Japão. No ano seguinte realizou um fato inédito, foi a primeira

⁴² Frases retiradas do site www.claraguerreira.hpg.ig/

⁴³ Trecho retirado da reportagem “Clara Nunes: Guerreira” publicada no Jornal de Tarde em 04/04/1983.

⁴⁴ Entrevista contida na reportagem “Clara Nunes e Paulo César Pinheiro: da cidade e do sertão, todos os ritmos do Brasil musical”, publicada no jornal O Globo em 15/09/1980.

artista brasileira a inaugurar o próprio teatro. Construído no interior de um shopping center na zona sul do Rio, o Shopping da Gávea, o Teatro Clara Nunes foi construído com capital próprio da cantora e tinha a intenção de se tornar um centro da cultura popular nacional.

Assim como o seu casamento, a inauguração de seu teatro também gerou polêmica porque a cantora, em vez de convidar um pai-de-santo, chamou um padre para “batizar” o estabelecimento, como conta a reportagem “Quando o palco é o melhor investimento”, publicado na Folha de São Paulo em 09 de maio de 1977:

“(...) Deus, aliás, é uma presença constante na conversa da cantora, apesar do misticismo que acompanhou sua carreira, até tempos atrás, ter desaparecido aparentemente. As roupas brancas de filha-de-santo foram substituídas por estampados de gosto duvidoso. Nos cabelos nada de flores brancas mas tinta acaju laranja e, para completar, o teatro foi batizado por um padre, trazido de Minas por Clara.

Quando lhe lembram da contradição entre a Clara de algum tempo atrás – acusada até de explorar sua religião, cantando ‘pontos’ – e a de hoje, que traz um padre mineiro para lhe benzer o teatro, ela diz que sua devoção é Oxalá no candomblé e Cristo no catolicismo. ‘É nele que eu creio. Padre João (o que veio de Minas) sabe disso. Sabe que meu pai de cabeça é Oxalá. Mas, veio porque respeita, como eu, todas as religiões. Não importa se o teatro é batizado por um padre ou por um pai-de-santo. O importante é que ele foi abençoado por Oxalá”.

O Teatro foi inaugurado, então, com o show “Canto das Três Raças”, um musical no qual Clara entremeia músicas que interpretou ao longo da carreira com textos escritos por seu marido. E, meses depois lança, com show aberto ao público na quadra da Portela, seu décimo LP *As Forças da Natureza*. Apesar do claro movimento em busca de distanciar sua imagem com cantora do candomblé, com esse disco é possível perceber uma certa reaproximação do antigo estilo, principalmente no encarte do LP, no qual aparece vestida de amarelo, com guias de orixás, numa referência à música “Senhora das Candeias”, composição de Romildo e Toninho feita em homenagem a Oxum.

Em 1978 lançou o LP *Guerreira*, que vendeu 350 mil cópias. Neste ela retomou claramente o estilo afro do início de sua profissão. Esse foi o disco, como veremos mais tarde, no qual a referência às religiões afro-brasileiras é mais explícita na capa, além de ser aquele em que canta a música “Guerreira”, cuja letra deixa clara sua filiação religiosa e sua ligação com o samba.

No ano seguinte, 1979, participou, ao lado de Chico Buarque, Maria Bethânia, Simone, Paulinho da Viola, Vinícius de Moraes e Dona Ivone Lara entre outros, do histórico show no Rio Centro, o primeiro de uma série que ficaria conhecida como “shows do Primeiro de Maio”.

Nesse ano a cantora também consolidou sua carreira internacional, principalmente no Japão, país que veio demonstrando bastante receptividade em relação ao seu trabalho e onde havia lançado, até essa época, quatro LPs. Esse foi também o ano em que mostrou aquilo que ela chamou de “lado mais social” do seu trabalho, com o lançamento do disco *Esperança*. Sobre ele declarou:

“Eu queria que ele, além dos motivos mais óbvios pelos quais se grava um disco, fizesse também pensar no problema social, na criança abandonada. Esse objetivo foi muito consciente. Na capa, não estou em primeiro plano: cedi lugar às crianças. Como cantora, o que eu vou deixar, o que vai ficar para sempre é o disco. Daqui a 50 anos ele existirá e gostaria que sentissem todo o carinho e a preocupação que eu tive com essas coisas”.⁴⁵

Essa não foi a primeira vez que a cantora externou sua preocupação com a questão social. Clara sempre denunciou as más condições de trabalho do músico popular, a pouca valorização da música brasileira em detrimento da estrangeira, até construiu um teatro, em que um dos objetivos era que este espaço se tornasse um local onde o artista da cultura popular nacional, que ela tanto prezava, pudesse se expressar. Porém, sem dúvida, essa foi a primeira vez em que esse tipo de preocupação esteve tão explícita num de seus discos. Além da capa⁴⁶, onde ela nos chama a atenção para as crianças da favela, as músicas selecionadas para o LP, procuram retratar ritmos do Brasil contendo músicas compostas por compositores de diversas regiões do país desde sambistas cariocas, como Candeia e Paulinho da Viola, a sambista paulista, como Adoniran Barbosa, e compositores nordestinos, com o Sivuca e o Edil Pacheco.

O lançamento de *Esperança* foi uma enorme festa aberta ao público, organizada pela Odeon no Pavilhão de São Cristóvão. É interessante ressaltar que esse lançamento ocorreu no dia em que se comemora, nos terreiros de umbanda e candomblé, a festa de São Cosme e

⁴⁵ Trecho retirado da reportagem “Um disco para fazer pensar”, publicada no Jornal do Brasil em 27/09/1979.

⁴⁶ As capas dos LPs da cantora serão mais detidamente analisadas no capítulo 2.

Damião, e durante a festa foram distribuídos balas (oferendas comuns a esses santos protetores das crianças) e discos. Nela 25 mil pessoas puderam ver e ouvir Clara Nunes cantando ao lado de Clementina de Jesus, Paulinho da Viola, Paulo Ribeiro, Adoniran Barbosa, Sivuca, entre outros.

No início dos anos 80, Clara dividiu com Beth Carvalho e Alcione um título, dado pelos radialistas, de “Rainha do Samba”. As três passaram a ser constantemente chamadas pelo apelido de “ABC do samba”. Em 1980, envolveu-se com o Projeto Kalunga, uma espécie de caravana composta por artistas, Martinho da Vila, Chico Buarque, Djavan, Sivuca entre outros, e jornalistas que excursionaram por Angola, levando a música brasileira aquele país. Ainda nesse ano lançou o LP *Brasil Mestiço* que, junto ao anterior *Esperança*, marcaram a retomada da vendagem, o último vendeu 450 mil cópias e o primeiro aproximadamente 500 mil, o que rendeu a cantora o sétimo disco de ouro, no ano seguinte.

O ano de 1981 marcou a volta de Clara Nunes aos palcos com o espetáculo “Clara Mestiça”. Dirigido por Bibi Ferreira, roteiro musical de Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós, e cenário de Elifas Andreato, o show foi uma espécie de passeio pelos vários sons da música popular brasileira. No release do espetáculo Paulo Cesar Pinheiro e Maurício Tapajós escreveram:

“Partimos da idéia de que o show é um painel da música brasileira. Mestiça é a raça brasileira, uma mistura de várias raças. A música original é a dos índios. Depois, vieram outras músicas, outros ritmos que se misturaram e se transformaram na música mais rica do mundo (...) A idéia do show é mostrar um pouco dessa variedade de ritmos, o partido-alto, o baião, o coco de roda, o samba-canção, o samba-enredo, a marcha etc. É um roteiro a partir do próprio repertório de todos os discos de Clara, mais alguma coisa que ela gosta de cantar em shows ou em casa. E as músicas funcionam como um texto, formando um panorama musical de várias regiões”.

Assim, numa ambientação montada com materiais tais quais o sisal, a palha, a taboa, as redes de pescas, entre outros materiais que permitissem a sensação de mato, caatinga, mar e areia, Clara Nunes começa sua interpretação com uma música dos índios krahó, passa pelo afro com “Sindorerê”, de Candeias, continua com samba urbano carioca, músicas de compositores paulistas, vai ao nordeste cantando frevo, forró, bumba meu boi e samba de roda. Ao final do show volta à África interpretando “Morro Velho” de Milton Nascimento.

Nesse ano a cantora também gravou o LP *Clara*, cujo grande sucesso foi a música “Portela na Avenida” de Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro e a Odeon, sua gravadora, a homenageou lançando uma coletânea de sua carreira intitulada *Sucesso de Ouro*.

Em 1982, Clara levou ao Japão o show “Clara Mestiça” com apenas algumas modificações em relação ao show apresentado aqui, como por exemplo, lá ela usou as vestimentas de uma gueixa durante parte do espetáculo. Ainda nesse país participou da gravação do LP *Kasshouk*, lançado pela gravadora Toshiba/EMI, contabilizando com esse o total de seis discos a venda no mercado japonês, e gravou um especial para a TV NHK. Viajou também à Europa para se apresentar, ao lado de Sivuca e Elba Ramalho, no Festival Horizonte, na Berlim Ocidental da época.

Foi nesse mesmo ano que lançou seu último LP *Nação*, que segundo Clara “poderia chamar-se ‘Brasil’, pois acha que esse é ‘mais negro, mais terra’”⁴⁷. Esse foi o último grande sucesso da cantora, em vida.

Alguns paralelos entre a trajetória artística e religiosa de Clara Nunes e a identidade musical nacional podem ser traçados. Ela caminha progressivamente do bolero e da música romântica, de forte influência estrangeira, em direção a estilos cada vez mais tidos como brasileiros, marcha-rancho, samba-canção, bossa nova, forró e, principalmente, samba. Também na religião, seu trânsito entre o catolicismo, o espiritismo, a umbanda e o candomblé aparece como exemplar da constituição do campo religioso afro-brasileiro que ela tão bem cantou como arte, mas também como opção de conversão pessoal. Neste aspecto o fato de manter uma atitude ambígua em relação à religião afro-brasileira quando se tratava de “momentos oficiais” de sua vida também é uma característica das manifestações de adesão pública do povo-de-santo. Ter seu casamento celebrado por um padre ou seu teatro batizado também por um sacerdote católico, diz muito sobre essa “ambigüidade”. Mas sua explicação sobre a correspondência entre Oxalá e Jesus parece mostrar um aspecto recorrente das correlações que constantemente os adeptos dos cultos afro-brasileiros fazem, o que permite seu trânsito entre esses universos.

⁴⁷ Trecho retirado da reportagem “Clara Nunes acredita nas raízes populares” publicada na Folha de São Paulo em 23/09/1982.

Capítulo 2- “Sou a Mineira Guerreira, filha de Ogum com Iansã”: Construindo uma imagem.

A visão é o sentido mais valorizado em nossa cultura desde o Renascimento, isso porque está ligada ao conhecimento. Tudo aquilo que é visto parte de um ponto de vista, de um olhar que se abre para o mundo. Mas se a visão foi ao mesmo tempo tão valorizada, por outro lado ela foi desprezada por se ater apenas à dimensão do sensível. O Intelecto, espírito, desqualifica aquilo que o olhar capta afirmando que as aparências enganam; isso decorre de Platão para quem a forma é fixa e imutável só podendo ser apreendida a partir do momento que se passa do sensível ao inteligível através da razão.

A Imagem, por essa tradição, é freqüentemente associada à idéia de ilusão, de magia capaz de nos impedir de ver o real, daí a separação entre a esfera do sensível, dominada pela imagem, e a do inteligível, dominada pela razão. Assim, por estar associada a esse tipo de pensamento, a imagem foi por muito tempo relegada ao segundo plano nos trabalhos de antropologia, já que essa é herdeira da tradição racionalista e como tal tende a relegá-la a outras esferas do conhecimento fenômenos nos quais o sensível se sobrepõe ao inteligível. Porém, desde o desenvolvimento das técnicas de fotografia e cinema, a Antropologia vem acompanhando de perto essas tecnologias de captação de imagem. Em 1899 a câmara de

vídeo já era usada pelos antropólogos Haddon e Rivers na famosa expedição ao estreito de Torres. Outro exemplo disso é o filme etnográfico que já era produzido desde o início do século XX sendo “Nanook of the North” de Flaherty um dos mais famosos.

Embora nos estudos antropológicos, desde cedo, foram utilizadas imagens, essas muitas vezes apareceram apenas como apêndice, ou como mera ilustração do texto escrito ou ainda prova material da permanência do antropólogo em campo. Foi apenas na década de 1940, com o trabalho de Margaret Mead e Gregory Bateson, que ocorreram as primeiras tentativas de aprofundar as possibilidades de utilização da imagem pela antropologia.

A antropologia visual, que se iniciou com os trabalhos acima citados, propunha uma outra visão e utilização da imagem. Essa, agora, deveria ser entendida com um artefato cultural, tal como o texto, capaz de condensar em si valores, estereótipos, práticas, estilos de vida de um determinado grupo ou sociedade. Sua análise permite a antropologia aprofundar a compreensão do universo simbólico dos grupos estudados⁴⁸.

Nesse capítulo, a partir da análise das imagens contidas nos encartes e capas de LPs, em vídeos clipes e programas de TV procuro compreender o uso que a cantora fez dos elementos religioso para a construção de sua imagem artística.

Conforme foi visto no capítulo anterior, a carreira artística de Clara Nunes pode ser dividida em três fases distintas, a primeira como cantora “romântica”, a segunda como cantora de “macumba”, e a terceira como cantora “popular brasileira”. Em cada uma dessas fases, a artista se apresentou para o público, que consumia sua obra, com uma imagem diferente, muito influenciada pelo repertório que interpretava, assim como pela proposta de carreira que ora a gravadora, ora a própria artista estabelecia.

Ao longo das duas últimas fases de sua carreira, elementos religiosos foram usados, intencionalmente, para que a imagem da artista fosse ligada à idéia de originalidade, de popular, de folclórico, e por fim, de brasileiro. Os figurinos apresentados em seus shows, sua performance em clipes e musicais, assim como as fotos estampadas em propagandas, revistas, jornais e nos encartes e capas de seus LPs, foram devidamente pensados para a consolidação de uma personagem que permitisse a cantora se identificar com um nicho específico do mercado fonográfico, que fôra, primeiramente, o público consumidor de samba, e posteriormente de MPB em geral.

⁴⁸ Para maiores informações ver Novaes *et alli*, 2004 e Andrade, 2002.

Nesse processo de construção de sua imagem, Clara Nunes acabou por transladar para o universo do *show business*, elementos significativos da umbanda e do candomblé. Ela tornou público o uso religioso de guias e pulseiras, objetos usados na religião, elementos performáticos contidos nos rituais religiosos (danças dos orixás, gestos e postura corporal usados em momentos específicos dos rituais etc), entre outros.

Em cada um dos veículos utilizados pela cantora para difundir sua imagem (encarte e capas de LP, fotos em revistas e jornais, vídeo) aparecem elementos religiosos que - aliados ao seu gênio estourado, sua fama de lutadora e seu próprio envolvimento pessoal com o candomblé e a umbanda – contribuíram para a construção da personagem “Mineira Guerreira, filha de Ogum com Iansã”. Aqui cabe ressaltar que essa qualificação de “Guerreira” atribuída à Clara Nunes advém, em grande parte, do fato de seus dois principais orixás de cabeça serem santos guerreiros, Ogum e Iansã.

Nas páginas abaixo segue a análise do material imagético obtido ao longo da pesquisa. Começamos com as imagens presentes nos LPs da cantora e seguimos com as participações da mesma em programas de TV e vídeo clipes.

* * *

Os LPs, como canal de transmissão de imagem, têm características bem *suis generis*. Para começar, as capas, de certa forma, exercem uma função publicitária já que a intenção última é vender o disco, por esse caráter publicitário, a significação das imagens usadas é certamente intencional, como aponta Barthes:

“São certos atributos do produto que formam a priori os significados da mensagem publicitária, estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível, se a imagem contém signos, teremos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vistas a uma melhor leitura: a mensagem publicitária é franca, ou pelo menos, enfática” (1990).

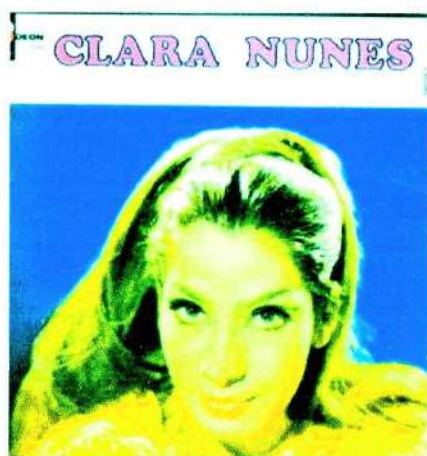
A partir das imagens presentes nas capas abaixo selecionadas é possível perceber esse tipo de intenção publicitária ao longo carreira da artista. Cada LP trás em sua capa e encarte a imagem que a cantora construiu em cada fase de sua carreira, seja no momento que cantou boleros, seja na fase sambista, seja na sua fase de repertório mais eclético.

Nesse LP (fig.1), o primeiro de sua carreira, Clara Nunes aparece na capa com a pele bem alva, o cabelo liso e moldado como os das famosas cantoras do rádio das décadas de 1940 e 1950. Sua imagem condiz com a proposta do disco que é apresentá-la ao público como uma cantora de boleros e baladas românticas.



(fig.1)

Seu visual se modifica nos próximos dois LPs já que a proposta do primeiro não emplacou. Em *Você passa e eu acho graça* (fig. 2) e *A beleza que canta* (fig. 3 e fig.4), a cantora se apresenta com um visual mais moderno inspirado na Jovem Guarda, embora ela nunca tenha cantado o rock balada típico desse movimento musical, ainda que tenha gravado um de seus expoentes compositores, Carlos Imperial.



(fig.2)



(fig.3)



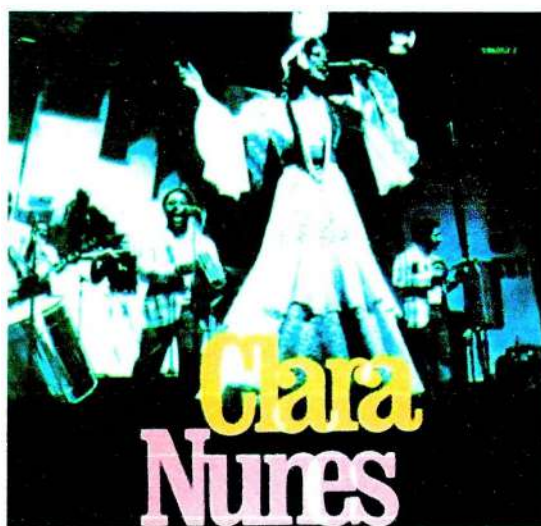
(fig.4)

O LP *Clara, Clarisse, Clara* (fig. 5) aponta uma mudança significativa na carreira da intérprete. Sua imagem na capa desse LP começa a se diferenciar bastante das outras. Aqui seu cabelo aparece mais curto e encaracolado, sua pele está mais morena, suas roupas, nem de sombra lembram as cantoras do rádio ou os jovens da Jovem Guarda, usando uma bata, adornos feitos de marfim em forma de chifre, já se apresenta descalça (uma marca em sua carreira) e está pousando em frente a uma porta de Igreja com restos de velas acesas nos degraus da escada. Essa imagem vai se tornar uma tônica em seus LPs, com a presença da religiosidade afro-brasileira e da idéia de mestiçagem cada vez mais explícita.



(fig.5)

O próximo LP que Clara Nunes lançou foi o *Alvorecer*. Esse disco, o primeiro produzido por Adelson Alves, marcou a virada na sua carreira artística, sua aproximação definitiva com os compositores de samba urbano carioca e com a temática afro-religiosa. Com ele quebrou, pela primeira vez o recorde de vendas, ocupando um local de destaque, que jamais largaria novamente em vida, no mercado fonográfico. A capa e a contracapa desse LP (fig. 6 e fig.7 respectivamente) exprimem a nova tendência de sua carreira. São imagens de um show realizado pela cantora em que aparece acompanhada pelo conjunto “Nosso Samba” – conjunto de sambistas que acompanhou Clara Nunes durante sua carreira – e encarnando pela primeira vez em LP uma personagem que se tornaria marca da artista, a filha-de-santo. Clara Nunes veste uma saia longa de renda, cujos babados se sobrepõe, a blusa segue o mesmo trabalho da saia, cujas mangas possuem um enorme babado. Em seu pescoço um conjunto de guias vermelhas (de Iansã), brancas (Oxalá) e coloridas (provavelmente representando as setes linhas da umbanda) e sua cabeça está protegida por um pano branco que estiliza o torso ou filá usados nos terreiros de umbanda e candomblé.



(fig.6)



(fig.7)

Em *As Forças da Natureza* de 1977, essa idéia de ligação entre a Clara Nunes e o Misticismo Afro-brasileiro é reforçado pela utilização em sua contracapa (fig. 8) de uma fotografia de Clara Nunes na praia sobre uma pedreira de pés no chão vestida toda de amarelo (cor do orixá Oxum – que segundo Pai Edu é o santo de sua cabeça - homenageado no disco com a música “Senhora das Candeias”) e com guias no pescoço. A natureza, elemento muito valorizado nas religiões afro-brasileiras, aparece em destaque nesse LP, primeiro em sua capa (fig 9) com o *otá*, pedra que representa o assentamento do santo no

candomblé. Depois, na contracapa onde a própria cantora apresenta-se sobre a pedra, banhada pela água do mar e de braços abertos recebendo a força do vento, simbolizando novamente, um assentamento de santo.

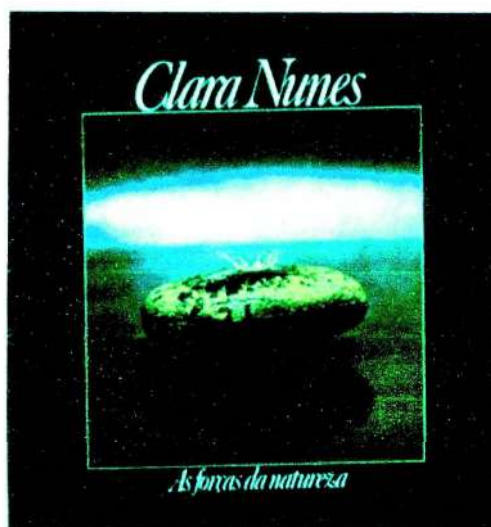
Falando sobre a música que dá título a esse LP⁴⁹, Clara reforçou a relação entre as forças da natureza e a religião, embora faça questão de deixar clara a separação entre a fé que professa e o uso comercial da mesma.

“A música que dá título ao disco na minha opinião, é muito forte. Conclama os homens a abandonarem ódios, egoísmos. A se olharem de frente. É o que professa minha fé (candomblé), que tem as divindades nas forças da natureza: o mar, a mata, o vento. Em outros discos inclui isso, mas confundiram fé com comércio e misturaram tudo.”



(fig. 8)

⁴⁹ Reportagem publicada no jornal Folha de São Paulo em 14/12/1977



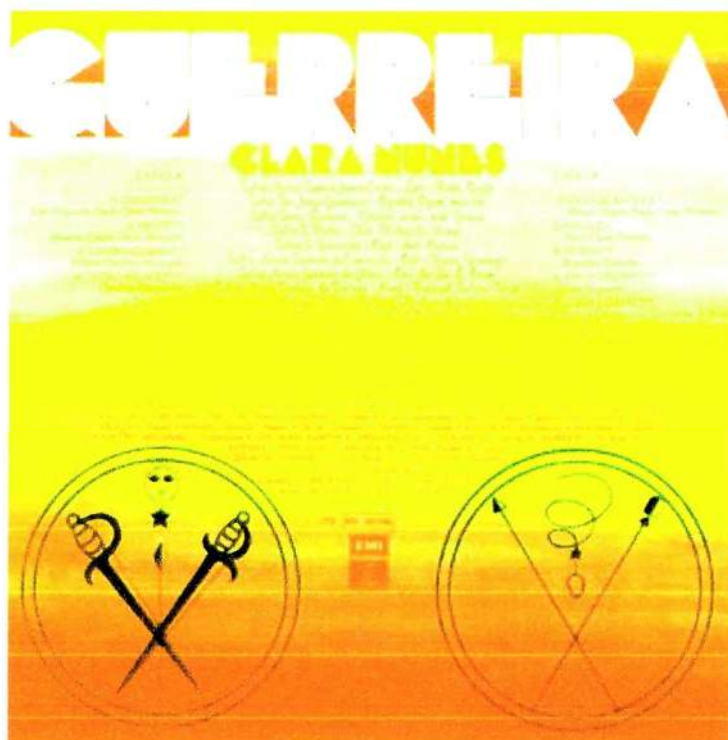
(fig.9)

O LP *Guerreira*, de 1978 (fig.10), é, sem dúvida, o disco no qual referências à umbanda e ao candomblé são mais explícitas nas imagens apresentadas na contracapa (fig 11). A referência à religião começa com o jogo de cores misturando o amarelo (de Oxum) com o vermelho (Ogum, na umbanda, e Iansã, no candomblé), depois há duas representações de pontos iguais aos que são riscados no chão dos terreiros, invocando, assim como nas cores, os orixás Ogum e Iansã. Por fim a saudação, na qual Clara ensina ao ouvinte as relações sincréticas entre orixás e santos católicos, e os “gritos de saudação” específicos de cada orixá, presente na letra da música⁵⁰ “Guerreira” aparece reproduzida no meio da contracapa.



(fig.10)

⁵⁰ As letras das músicas interpretadas por Clara Nunes serão analisadas no capítulo seguinte.



(fig.11)

O LP *Esperança* (fig. 12), lançado no ano de 1979, foi classificado por Clara Nunes como um LP feito para se pensar. Nele, a cantora acreditava ter explorado mais a questão social, principalmente o abandono das crianças em nosso país.

A criança parece ser um tema recorrente na vida da cantora, era pública a vontade da mesma de engravidar, e notórias as tentativas frustradas. Além disso, sempre procurava lançar seus LPs no dia de Cosme e Damião, santos católicos protetores das crianças e sincretizados com os ibejis ou erês, espíritos infantis no candomblé e umbanda. Na contracapa desse disco a cantora escreveu:

“Geralmente meus discos anteriores são batizados com o nome de uma música do próprio disco. Nesse porém, com as muitas fotos que fiz para a escolha da capa, esta me causou especial emoção e fez brilhar na minha cabeça esta palavra, esperança. Era uma tarde de terça-feira, três de julho, no morro da Saúde, Rio de Janeiro. Os olhinhos inocentes e mãos firmes dessas crianças me mostrando a nossa resistência futura. Através deles a esperança renascendo de novo e permanecendo viva diante de nós . Esperança num prosseguimento de luta. Na verdade que emana do sofrimento, da pobreza, da arte dessa gente de minha terra. Talvez um deles seja um líder do povo, um homem da caridade, um libertador, um mártir talvez, talvez um músico.

Nisso, a minha fé, as minhas rezas, os meus amuletos, e essa a minha persistente esperança”.

Talvez por isso na capa do LP Clara Nunes encarna uma outra estilização da estética própria utilizada pelos filhos de santo, usando o branco, com pulseiras, anéis e colares. No encarte desse LP (fig.14) seus amuletos, que simbolizam a esperança, compõem uma significativa foto onde aparecem figas, trevo de quatro folhas, estrela de Salomão, búzios, ferradura, medalha de santo, pé de coelho, chave, cavalo marinho, entre outros. Essa imagem polifônica pode estar tanto remetendo à idéia de magia presente nas religiões afro-brasileiras, aqui representadas pelos búzios e figas, quanto ao universo da credice popular, expressando uma essência de brasilidade ligada à noção de povo esperançoso.



(fig.12)



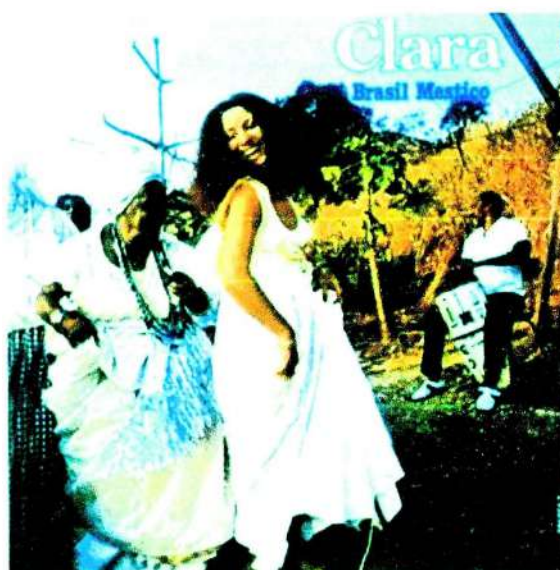
(fig.13)



(fig.14)

As fotos que estão na capa (fig. 15) e no encarte (fig. 16) do LP *Brasil Mestiço* foram tiradas no Terreiro de Jongo da Vovó Maria Joana Rezadeira, no morro da Serrinha, em Madureira, Rio de Janeiro. A música que deu nome a esse LP, “Brasil Mestiço”, trata exatamente da temática da mestiçagem cultural valorizando as raízes afro-brasileiras de nossa cultura expressas principalmente no jongo, no maracatu, na capoeira e no candomblé.

As fotos tiradas na Serrinha resumem bem o conteúdo da música que dá nome ao LP, assim como reafirma a proposta de cantar “as coisas do Brasil”, um país sintetizado pelo samba, o jongo, o candomblé, entre outras manifestações culturais negras.

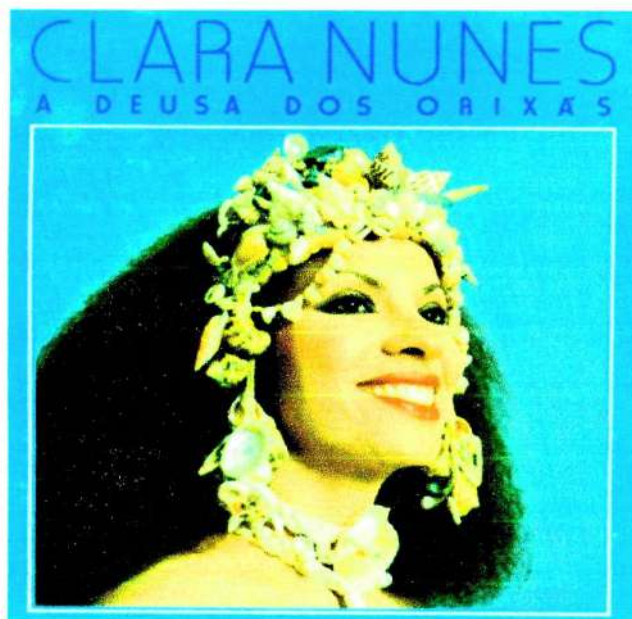


(fig.15)



(fig.16)

Por fim, *Deusa dos Orixás*, LP póstumo lançado em 1984, pela Som Livre, reuniu quatorze grandes sucessos da carreira da cantora, entre eles cinco apresentam referências à umbanda e ao candomblé. Na foto da capa desse disco (fig 17), Clara Nunes usa em sua cabeça um *adê* (coroa) de conchas estilizado, numa clara referência ao adorno usado pelos orixás femininos no candomblé, enaltecendo a importância que a cabeça tem nessa religião. Em seu pescoço a cantora porta um *quelê* estilizado, colar que o *iaô* (iniciado) usa durante os três primeiros meses após a iniciação simbolizando sua ligação com o orixá.



(fig.17)

* * *

Se a TV cresceu e se consolidou durante as décadas de 1960 e 1970 como um veículo de comunicação de massa no Brasil, sem dúvida nenhuma a MPB desempenhou importante papel nesse processo. Até o início dos anos 60 era até comum a presença de musicais na grade de programação das TV, só que até essa época esses programas sofriam dura concorrência com os da rádio, veículo até então muito mais difundido. Com o advento de programas musicais semanais, tais como o “Bossaudade”, o “Fino da Bossa”, o “Ensaio Geral” ou o “Jovem Guarda”, entre outros, inaugurou-se uma nova linguagem musical e televisiva que juntamente com o sucesso dos “Festivais de Música” trouxeram para esse veículo de comunicação, um novo público consumidor. A música havia entrado de vez na programação das redes de TV⁵¹.

Clara Nunes gravou vários musicais ao longo da década de 1970. Seus sucessos viraram espécies de “vídeo clipes” apresentados, juntamente com trechos de seus shows, em programas de entrevistas, como o “TV Mulher”, ou em quadros de programas jornalísticos, como o “Fantástico”. Após sua morte, alguns programas especiais em sua memória foram montados. Esses programas apresentavam, ao lado de depoimento de artistas, cantores,

⁵¹ Para maior detalhes ver Napolitano: 2004.

compositores e jornalistas que conviveram com a cantora, trechos dos diversos musicais que Clara gravou para TV.

As imagens de vídeo aqui analisadas foram gentilmente cedidas por colecionadores e fãs de Clara Nunes, que guardaram esses documentos. Em sua maioria, essas imagens foram retiradas de programas póstumos com o “Especial Clara Nunes” realizado pela TV Globo em 1983, o “Clara Guerreira”, também realizado pela Globo em 1984, com apresentação de Bibi Ferreira, o “Só para lembrar” da TV Cultura, apresentado em 2003, em lembrança dos 20 anos de morte da cantora, e o “Arquivo N”, apresentado em 2003 no canal de TV a cabo Globo News, também para lembrar a sua morte.

Nas imagens conseguidas ao longo da pesquisa foi possível observar que há alguns elementos recorrentes na forma de Clara Nunes se apresentar ao público, quer nos musicais (vídeo clipes), quer nos programas de televisão. Ela está sempre vestida predominantemente de branco, portando inúmeras pulseiras em seu braço esquerdo, guias e balangandãs também estão presentes. Mesmo quando não está gravando uma música cujo tema é a religião, ou quando está concedendo uma entrevista sobre os temas abordados em seu trabalho em geral, Clara Nunes incorpora a personagem “filha-de-santo” ou “Clara Guerreira”, ainda que muitas vezes nessa personagem os elementos religiosos apareçam de forma bem discreta e estilizada.

Abaixo selecionei dez vídeos clipes da cantora em que é possível identificar essa personagem. A partir da análise desses vídeos pretende-se esmiuçar a presença do candomblé e da umbanda na performance da cantora tanto quando se trata de uma interpretação relacionada a uma música cujo tema é a religião (os primeiros clipes analisados), quanto em interpretações de músicas nas quais a religião não se faz presente nas letras (os três últimos clipes apresentados). Esses clipes formam um conjunto representativo da obra da intérprete contendo músicas marcantes de cada disco de Clara desde o lançamento de *Alvorecer*.

Banho de Manjeriçã

O clipe da música “Banho de Manjeriçã” foi gravado no terreiro de umbanda de Vovô Maria Joana Rezadeira, na Serrinha. Seu cenário é o leito de um rio e suas margens.

No meio do rio está Clara Nunes, vestida de branco, portando um conjunto de pulseiras no braço direito, pulseiras, aliás, místicas já que, segundo a cantora em depoimento ao *Jornal do Brasil*⁵² afirmou ter comprado esse adorno na Costa do Marfim, África, onde lhe afirmaram que elas davam sorte. O figurino de filha-de-santo se completa com as várias guias que trás pendurada no pescoço, entre elas uma amarela, provavelmente em homenagem a Oxum, orixá que habita rios e cachoeiras, cenário do vídeo.

Nas margens do rio está o conjunto “Nosso Samba”, também com os integrantes vestidos de branco, sentados em pedras dispostas entre a vegetação ribeirinha. Eles tocam atabaque, violão e bumbo. Nessa mesma margem também há uma representação de uma *oferenda*⁵³, com sete velas acesas bem próximas às águas do rio.

As águas da superfície do rio estão esfumadas e, ao longo da apresentação, essa fumaça sobe pelo corpo de Clara Nunes que procura espalhá-la sobre sua cabeça, reproduzindo o gesto de limpeza que o adeptos da umbanda fazem no momento da defumação. Ainda sobre sua performance, a cantora alia à interpretação da música, uma coreografia composta com gestos ritualísticos e dança de orixás. O tempo inteiro a cantora estiliza o movimento de abrir e fechar os braços, presente na dança do *ijexá*, ritmo dedicado ao orixá Oxum. Esse movimento é intercalado com os gestos de purificação, especialmente usados em sessões de umbanda, como puxar a fumaça do defumador para incensar o corpo, passar a mão espalmada sobre a cabeça, invocando o axé, e estalar os dedos três vezes sobre o corpo, como fazem os pretos velhos, entidades cantadas na música.

É doce morrer no mar

Esse clipe é uma montagem de cenas da vida de pescador, a saída do barco, o veleiro singrando o mar da praia de Itapuã, o jogar da rede de arrasto, com imagens de estúdio nas quais a cantora aparece em seu traje típico branco, e suas pulseiras, cantado acompanhada pelo violonista Paulo Lopes, também todo de branco. O cenário é composto de paredes brancas de onde pende uma enorme rede de arrasto até o chão. Nesse clipe, de forma sutil, Clara Nunes reforça a imagem de filha-de-santo com o figurino que usa, o fato de sempre se

⁵² Reportagem publicada em 27/09/1979.

⁵³ Geralmente, quando se faz uma oferenda a um orixá, o material ofertado pode ser colocado em locais da natureza associado aos orixás. Os ambientes naturais onde freqüentemente se deposita esse material são locais de água corrente, como rios e cachoeiras, conforme fica demonstrado no clipe.

apresentar de branco causou certo frisson na imprensa, várias vezes Clara foi perguntada sobre os motivos dessa sua “excentricidade”, as repostas sempre externaram seu gosto pela cor, e um certo tabu religioso, em algumas entrevistas como a concedida ao radialista Edson Guerra disse: “Olha, essa de usar roupa branca foi uma promessa, uma coisa que eu fiz desde 69, sabe...”. Em outras, como a entrevista que concedeu à Marília Gabriela no programa “TV Mulher” em 1982, relativizou a ligação de seu vestido branco com a religião dizendo: “Eu gosto muito da cor, fica muito bonito na luz e tal. E também é a cor de Oxalá”.

Nação

Nesse clipe, Clara Nunes canta uma música de Aldir Blanc e João Bosco que propõe uma interpretação do Brasil a partir de um enredo de escola de samba. No clipe, Clara Nunes aparece com um longo vestido branco com babados da cintura para baixo cujas pontas são nas cores rosa e amarela. Sobre o cabelo totalmente encrespado da cantora há uma estilização, em flores do campo, de um *adé*, adorno que os orixás femininos usam sobre as cabeças.

Clara Nunes canta sentada numa cadeira semelhante às usadas pelas yalorixás nos barracões dos terreiros. O fundo do cenário é todo preto iluminado por inúmeras velas. A imagem de Clara cantando é entrecortada por imagens de passistas de escolas de sambas ora trajando vestimentas dos orixás Oxum, Obaluaiê e Nanã, ora trajando fantasia de carnaval, mas nesse momento, estilizando gestos e danças dos orixás antes referidos. Por exemplo, há uma imagem de uma passista simulando uma posição da deusa Oxum, quando essa, muito vaidosa se olha no espelho. Tem ainda, um passista que imita o movimento rasteiro da cobra, numa relação com o orixá Oxumarê (cantado na música) que é representado por esse animal.

Conto de Areia

Em sua última entrevista concedida ao programa “TV Mulher”, em 1982, Clara Nunes foi aos estúdios da TV Globo para divulgar o espetáculo “Clara Mestiça” que estava estreando naquela ocasião em São Paulo. Num trecho do programa a apresentadora Marília

Gabriela fala sobre o figurino que a cantora usa nos shows, ressaltando seu hábito de usar branco. A relação do branco das roupas de Clara Nunes e o orixá Oxalá é o gancho a partir do qual se apresenta o musical, gravado pela intérprete, inspirado na música “Conto de Areia”, faixa mais representativa do LP *Alvorecer*, e também, um dos sucessos mais importantes de sua carreira.

O cenário é uma representação de um barracão⁵⁴. No fundo tem quatro *ogãs alabês*⁵⁵, com guias de Oxalá, tocando o atabaque que, junto a outros instrumentos do conjunto “Nosso Samba”, acompanham o canto da “Guerreira”. À frente dos *alabês* estão sete pessoas vestidas com as indumentárias dos orixás Oxum, Iemanjá, Oxalá, Nanã, Oxóssi, Ogum e Iansã, assim como se vestem aqueles que na primeira parte do *xirê*⁵⁶, entraram em transe e voltam, na segunda parte do ritual, do *roncó*⁵⁷ para o barracão.

À frente de todos está Clara Nunes, que diferente das outras vezes, está usando uma roupa tradicional, e não estilizada, de filha-de-santo, com saia branca rodada e bem engomada bordada em richelieu, blusa também branca em richelieu, torso branco na cabeça e guias de Oxalá no pescoço. Ao lado de Clara Nunes há uma representação das comidas de santo, todas devidamente colocadas em gamelas numa referência ao *ajeum*, refeição comunitária que ocorre após o *xirê*.

Antes de cantar a música Clara diz: “Sábado, Oxum e Iemanjá dividem cores bonitas. Oxum gosta de amarelo, Iemanjá de azul e branco. Oxum vai de feijão fradinho e champanhe, Iemanjá vai de peixe, leite de coco e manjar. E domingo é dia das crianças, e a elas ofereço o meu canto”.

No momento que Clara fala desses orixás, os figurinistas que os representam são focalizados pela câmara, mostrando Oxum e Iemanjá se admirando no espelho que carregam na mão, evidenciando a vaidade dessas duas deusas. Além disso, no momento em que Clara fala das crianças, saúda a cabeça, tocando com as pontas dos dedos a testa e depois a nuca.

⁵⁴ Espaço público dos terreiros onde geralmente se realizam as cerimônias públicas dessas religiões como as festas de santo, de saída de *iaô* entre outras.

⁵⁵ *Ogã alabê* é o cargo hierárquico ocupado pelos músicos no candomblé.

⁵⁶ “Xirê é uma estrutura seqüencial de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou mesmo pela ‘nação’ indo de Exu a Oxalá. Apesar de conter algumas variações, conforme o terreiro o a nação, em geral o Xirê apresenta a seguinte ordem de homenagem aos orixás: Exu, Ogum, Oxóssi, Obaluaiê, Ossaim, Oxumarê, Xangô, Oxum, Logunedé, Iansã, Obá, Nanã, Iemanjá e Oxalá” (SILVA, 1995:142).

⁵⁷ Roncó é o quarto de santo, para onde os filhos de santo são levados após entrarem em transe para vestirem as indumentárias de seus orixás.

À medida que vai cantando a música, Clara Nunes apresenta uma coreografia que alia aos passos do samba, movimentos de braço do *ijexá*⁵⁸, além disso, quando canta trechos da música que se refere ao orixá Ogum, faz o gesto da dança de Ogum que simboliza o movimento de abrir os caminhos, uma atribuição desse orixá. Também, quando se refere à Iemanjá saúda a cabeça com o gesto de tocar a testa, o centro da cabeça e a nuca, numa referência a esse orixá que é considerado Iyá Ori, mãe da cabeça.

Deusa dos Orixás

A música que deu origem a esse clipe, juntamente com “Conto de Areia”, talvez seja uma das mais representativas da carreira de Clara Nunes. Se “Conto de Areia” foi o hit de *Alvorecer*, “Deusa dos Orixás” foi, sem dúvida, o de *Claridade*, LP que mais vendeu.

Nesse vídeo, Clara se apresenta novamente na natureza, a beira de um córrego⁵⁹. Está descalça, em contato com a terra, assim como os filhos de santo fazem no barracão dos terreiros. O córrego é representativo nessa imagem, uma vez que a música fala do triângulo amoroso entre Iansã, Xangô e Ogum, e a deusa Iansã, embora seja mais conhecida como senhora dos raios e trovões, também está associada à água no candomblé, sendo representada pelo rio Niger, na África. O córrego aparece numa referência à qualidade desse orixá.

Clara vestida de branco, com suas “sagradas” pulseiras no braço esquerdo, interpreta a música, dançando, ao lado das margens desse córrego. Em sua dança apresenta um conjunto de gestos que remetem aos orixás cantados na música. Por exemplo, ao falar de Iansã ela passa a mão sobre a cabeça, sugerindo com o movimento dos dedos, o cair da chuva, simbolizando esse orixá que também é representado pelos raios e trovoadas que antecedem a chuva. Nesse momento, Clara incorpora a sua coreografia o movimento de arrastar um pé no chão, jogando poeira para trás, um dos elementos do *quebra-pratos*, principal passo da dança desse orixá guerreiro.

Já ao se referir a Ogum, a cantora estiliza o movimento de espadas cortando o ar, numa clara referência à dança desse orixá guerreiro, que abre os caminhos. Em

⁵⁸ O *ijexá* é um ritmo típico do candomblé ketu tocado para Oxum.

⁵⁹ Vale lembrar aqui que nessa imagem Clara reproduz a experiência pessoal que viveu anos atrás quando foi batizada por Pai Edu a beira do rio Capibaribe em Pernambuco.

contraposição a dança de Ogum, apresentada para referir-se à qualidade de guerreiro desse orixá exaltada nos versos da música “e um deus que combatia”, ela apresenta um movimento da dança de Xangô, quando esse orixá balança no ar seu *oxê*, machado duplo, para representar sua qualidade de justiça, exaltada no verso “entre um deus que era de paz”.

Guerreira

A música desse vídeo clipe é quase que uma biografia da cantora, falando do seu temperamento, da sua relação com a religião, seus orixás de cabeça, e de sua ligação com o samba. O clipe foi filmado nas cataratas do Iguaçu, onde é possível ver a exuberância da natureza e sua força, associadas com a exuberância e forças dos deuses africanos cultuados na umbanda e no candomblé.

São várias imagens, algumas feitas de helicóptero, de onde Clara canta mostrando a “Garganta do Diabo”, uma das quedas d’água mais famosas desse complexo, outras nas quais Clara canta bem próximo à cachoeira, chegando até a ficar molhada, em outras ela canta do alto de uma escarpa com visão panorâmica do complexo. Nessas imagens Clara, como sempre vestida de branco e estilizando o figurino da filha-de-santo, está com as mãos espalmadas em direção a natureza de onde busca o axé, dos orixás e entidades que saúda nessa canção.

Filhos de Gandhi

O clipe da música “Filhos de Gandhi” foi o último gravado pela cantora, em janeiro de 1983. Nele imagens de pontos turísticos da cidade de Salvador (o Farol da Barra, o Forte de Mont Serrat, a Praia de Itapoã, o Pelourinho, o Elevador Lacerda e a Baía de Todos os Santos) são entrecortadas com imagens do desfile do afoxé “Filhos de Gandhi”, e com imagens da própria cantora cantando e dançando a música na praia de Itapoã.

Nesse clipe, Clara Nunes faz uma homenagem a um dos afoxés mais tradicionais da Bahia, o “Filhos de Gandhi”, que estava em decadência até o início da década de 1970 quando foi revitalizado pela administração de Camafeu de Oxóssi, que mobilizou em torno do grupo “padrinhos” famosos como o músico Gilberto Gil.

O afoxé é uma brincadeira de carnaval organizada por filhos de santo que levam às ruas sua religião. A música do afoxé é tocada no ritmo *ijexá*, as pessoas que participam do cortejo saúdam e louvam os orixás reproduzindo, no desfile, suas danças, suas cores, seus adornos. As imagens de Clara Nunes nesse clipe, também procuram reproduzir vários elementos religiosos, a cantora dança passos do *ijexá*, descalça, como se faz nos terreiros, usa vestido branco de renda estilizando a vestimenta típica da baiana, uma representação popular das filhas de santo presente nas ruas de Salvador. Em seu pescoço porta guias, e no braço, um adorno feito de palha e búzios que se assemelha a uma proteção espiritual muito usada por adeptos da religião durante o cortejo que é o *contra-egun*.

Jardim da Solidão

“Jardim da Solidão” é uma composição do sambista Monarco, compositor e integrante da Velha Guarda da Portela, que Clara Nunes gravou em seu LP *Esperança* de 1979. A partir dessa música foi gravado um vídeo clipe reapresentado no programa “Só para lembrar” da TVE, depois de um depoimento do próprio Monarco falando sobre a saudade que sente da cantora.

O cenário desse clipe é uma antiga escadaria de pedra que tem ao fundo uma pequena igreja. Clara canta dançando sobre essa escadaria trajando uma saia branca com três camadas de renda que se sobrepõem, uma blusa “tomara que caia” bordada de lantejoulas. E mesmo não se tratando de uma música que fale dos orixás, a cantora mantém um figurino ligado à religião, pois, além da cor branca da roupa, o branco, porta no pescoço sua guia vermelha de Iansã e no braço direito o conjunto de pulseiras que adquiriu quando esteve na África.

Na Linha do Mar

Música composta por Paulinho da Viola rendeu um belo clipe reapresentado no programa “Especial Clara Nunes” da Rede Globo. Nesse clipe o cenário é uma praia com rochedo molhado pela maré.

“Na Linha do Mar” é uma música representativa do LP *Forças da Natureza*, no qual Clara saúda os orixás a partir da forte ligação existente entre os elementos da natureza e essas divindades.

Nesse filme, a cantora dança descalça e canta sobre o rochedo, trajando um longo vestido branco bordado de búzios. Tendo no pescoço um colar também de búzios.

Morena de Angola

“Morena de Angola” foi um grande sucesso de Clara Nunes que Chico Buarque compôs especialmente para cantora durante um passeio realizado em Angola, quando foram à África na ocasião do Projeto Kalunga.

Nesse clipe, gravado em agosto de 1980, há uma tentativa de reconstruir a paisagem africana. Foi gravado numa plantação de cana de açúcar, por onde mulheres negras, trajando vestidos coloridos e vários adornos de braço, cabeça e tornozelos feitos de sisal e búzios, dançam o *ijexá*.

Nessa plantação, Clara Nunes, usando um longo vestido branco e também adornada com búzios e sisal, dança estilizando uma coreografia específica do orixá Oxum, na qual essa vaidosa deusa dança mostrando para o público suas belas pulseiras douradas. Ao longo da coreografia a cantora faz uso de outros elementos desse orixá como, por exemplo, o *jinká*, gesto que caracteriza a incorporação do orixá na *iaô*.

* * *

As fotos presentes nas capas e encartes dos LPs e os vídeos clipes deram a Clara Nunes uma imagem de cantora das religiões negras, das “coisas folclóricas” (porque muitas vezes as manifestações dessas religiões foram e são tratadas como folclóricas), e por fim do Brasil, já que o período em que essa cantora produziu foi marcado por uma revalorização dos temas nacionais dentro da qual a cultura afro-brasileira entrou na moda, principalmente no meio artístico.

Para divulgar seu trabalho, Clara Nunes criou uma personagem, a “filha-de-santo”, construindo assim uma imagem facilmente identificável para o público consumidor. Essa

personagem, amplamente mostrada nas imagens acima analisadas, foi de fundamental importância para a divulgação e valorização do universo religioso ao qual ela se referia.

Nas capas e encartes do LP foram privilegiadas imagens estáticas da religião, são fotos de shows em que Clara usa figurino baiana reproduzindo a estética do terreiro, com intenso uso do branco e de guias; fotos de adornos de cabeça estilizando *adés, torços, filás*, imagens de assentamento de santo, de risco de ponto de umbanda ou de elementos da natureza, tais como o mar, o vento, a pedra, que estejam associados orixás. Já nas performances da cantora nos vídeos clipes, além dos componentes estáticos, também são evocados os dinâmicos do ritual. Entram em cena elementos performáticos da danças dos orixás, e uma linguagem gestual associada aos movimentos de mãos, cabeças e pés que exprimem atos de purificação, bênção, pedido de proteção, entre outros, usados pelos filhos de santo nos terreiros. A ambientação também se mostrou uma variável importante e fortemente influenciada pelas religiões. Frequentemente se recorreu a espaços da natureza (matas, quedas d'água, riachos, praias, pedras etc) para associar os orixás cantados nas músicas a esses ambientes. Em um vídeo clipe chegou-se até montagem de um *barracão* com os *ogãs alabês, iaô* vestida de orixá dançando, comidas de orixás expostas, entre outros elementos, para a ambientação da música.

Valendo-se desses recursos midiáticos, Clara Nunes imprimiu em seu trabalho a marca religiosa do candomblé e da umbanda. E mais do que isso, em pleno período da ditadura marcado pela censura dos meios de comunicação e da produção artística, fez essas religiões chegarem a um público mais amplo que os do terreiro de uma forma positiva, apresentando o lado bonito, alegre, vibrante e mágico de religiões que muitas vezes foram vistas pejorativamente como “magia negra” e “macumba”.

Capítulo 3- “O canto da Sabiá”: Análise do repertório musical.

3.1: “Minha missão é cantar”.

A análise da obra de Clara Nunes, sob a perspectiva da presença das religiões afro-brasileiras na MPB, se completa com a interpretação dos textos presentes nas letras das músicas que compuseram seu repertório e fazem, explicitamente, menção ao universo religioso afro-brasileiro. E com uma reflexão sobre a recepção e as representações que um público consumidor específico (fãs que organizaram listas de discussão na internet sobre a obra da cantora e integrantes de escolas de samba) fizeram sobre a obra dessa cantora.

Como vimos no capítulo anterior, é possível identificar a construção de uma personagem, a “filha-de-santo”, na forma como a cantora se apresentava ao público. Essa imagem foi fortemente reforçada pela escolha de um repertório rico em referências a umbanda e ao candomblé.

Sabe-se que Clara Nunes não era uma compositora, sua arte era interpretar canções de outros. A única vez que compôs e gravou uma música foi em seu LP *As forças da Natureza*, trata-se da canção “Á Flor da Pele”, uma parceria com Maurício Tapajós e Paulo Cesar Pinheiro. Apesar disso, a interpretação, a qual dava às músicas que gravou, foi tão marcante, que logo se estabeleceu uma profunda identificação entre a cantora e a música, a ponto dessas canções se transformarem, para o público que as consumia, em “músicas da Clara”.

Talvez, essa identificação seja fruto de um grande talento – uma voz inconfundível e um jeito de interpretar único – aliado a uma cuidadosa escolha de repertório para cada LP que lançou. Conforme depoimento concedido por Bibi Ferreira ao “Especial Clara Guerreira” exibido pela TV Globo em 1984, a cantora sempre foi muito zelosa na escolha de seu repertório, decisão que não delegava a ninguém. Só gravava compositores em que acreditava e achava fundamental, para o sucesso da música, a identificação do intérprete com a composição.

Um exemplo desse seu jeito de trabalhar o repertório apresentado em seus discos, está no depoimento dado ao Jornal O Estado de São Paulo de 25 de setembro de 1982, época em que lançava o LP *Nação*:

“Levei cerca de quatro meses entre a escolha do repertório até entrar no estúdio e, depois, acompanhar de perto o trabalho de mixagem, pois sempre gostei de estar presente em todo o processo de produção de um disco meu. Mas o meu cuidado maior foi escolher essas dez músicas. Ouvi muitas fitas e selecionei as músicas que tinham uma certa unidade, que pudessem transmitir a minha mensagem, pois no disco quis refletir um pouco da dor, dos mitos, da terra, da história e da esperança de nosso povo.”

Os próprios compositores das canções que Clara Nunes gravou reconhecem essa identificação e dão crédito à cantora. Segundo reportagem de Isa Cambará publicada na Folha de São Paulo em 23 de setembro de 1982, Chico Buarque, um dos grandes que ela gravou, dizia que Clara não era intérprete, mas parceira, pois quando cantava transformava a canção.

Por isso, apesar de sabermos que as letras das músicas aqui analisadas não são de autoria da cantora, entendemos que o trabalho desenvolvido pela mesma na escolha de um repertório que traduzisse as propostas de sua carreira, mais a profunda identificação

estabelecida entre a música e a intérprete, fazem dessas letras dados importantes para a compreensão não só da presença das religiões afro-brasileiras na obra dessa artista, com também a contribuição dessa obra na divulgação de um imaginário sobre essas religiões em espaços mais amplos da chamada “Cultura Nacional”.

Também entendemos que aspectos musicológicos (melódia, ritmo, instrumentos musicais entre outros) presentes no repertório de Clara Nunes têm grande importância na relação estabelecida entre MPB e os terreiros de candomblé e umbanda. Contudo, nesse trabalho, que não segue uma linha interpretativa de cunho etnomusicológico, optamos por priorizar a análise dos conteúdos simbólicos expressos nas letras das músicas cantadas por Clara Nunes.

Com isso, nessa primeira parte do capítulo, por meio da análise sincrônica das letras das músicas do repertório de Clara Nunes que fazem referências explícitas ao universo religioso afro-brasileiro, tentaremos identificar como a religião nelas aparece. A idéia é construir um quadro no qual possamos identificar quais elementos da religião aparecem nessas letras e cruzar essas informações com a análise do discurso presente na letra, compreendendo assim o imaginário sobre essas práticas religiosas que a cantora divulgou em seu canto.

* * *

Clara Nunes sempre procurou ser uma cantora engajada em alguma causa. Acreditava que o artista tinha uma responsabilidade social, e sobre ela própria alimentava a crença que seu canto era uma missão.

“O artista tem obrigação para com o seu público. E não pode ser um alienado. Ele tem que saber o que está acontecendo. Um dá uma mensagem política, outro de amor. Eu procuro sempre uma mensagem positiva”⁶⁰ (...)

Seguindo essa missão, que era a sua profissão, sem dúvida nenhuma advogava pela causa da música popular brasileira, ou melhor, a “autêntica”, aquela que na sua opinião era a mais bela de todas. Sua preocupação em realmente ser uma “autêntica cantora popular brasileira” era tão marcante em seu trabalho que inúmeras vezes o mote para as manchetes

⁶⁰ Entrevista do arquivo da Folha de São Paulo.

das reportagens sobre a intérprete exploravam isso⁶¹. Por isso sempre fez questão não só de gravar diversos compositores, das mais variadas regiões do país, como também gravou os mais variados gêneros. Com isso seu canto teve como característica versar sobre os mais variados temas.

O conjunto de músicas aqui selecionado para análise foi dividido em dois grandes grupos. No primeiro, a religião é abordada no plano do indivíduo explicitando as diversas relações que esse pode manter com os símbolos religiosos (mitos, ritos, valores etc). Já no segundo, é o plano da sociedade que está em evidência, nela a religião aparece como elemento para pensar a identidade nacional. Obviamente que a divisão nesses dois grupos tem apenas uma finalidade analítica e muitas músicas podem participar igualmente de ambos.

As letras das músicas do primeiro grupo narram passagens da vida cotidiana como disputas amorosas, desentendimentos, comemorações etc. A religião aparece, então no cotidiano desse indivíduo, dando-lhe sentido, exprimindo um estilo de vida e um *ethos* próprio ao povo-de-santo.

Referências à magia freqüentemente aparecem nesse grupo, explicitando como esta rege e explica as relações entre as pessoas e os fatos do cotidiano. A música “Mandinga” de Aaulfo Alves e Carlos Imperial, que Clara Nunes apresentou no Festival de Música de Juiz de Fora, exemplifica bem isso. Nela a mandinga, forma comum de se referir à magia no universo religioso afro-brasileiro, é o elemento essencial ao qual se recorre para resolver um problema de rejeição amorosa. Os orixás, as entidades, como os pretos velhos, caboclos, marinheiros entre outros, são a quem se recorre para “curar” uma dor de amor. Em “Mandinga” o sujeito que sofre a dor do abandono recorre a Oxalá (o grande pai de todos os orixás muitas vezes sincretizado com Jesus Cristo, também Senhor do Bonfim na Bahia, a quem se recorre na “hora do aperto”), a Xangô (orixá da justiça que pode ser justo com seu sentimento e trazer a pessoa amada de volta) e a Pai Joaquim (Preto Velho, entidade da

⁶¹ Exemplo dessas manchetes são: “Clara Nunes, a volta às origens com muito amor” (Folha de São Paulo 11/05/1973), “Clara Nunes, uma filha de santo na batida do samba” (Jornal do Brasil 19/09/1973), “Clara Nunes, profissão cantora” (Folha de São Paulo 11/09/1975), “Opções de Clara em busca do canto das três raças” (27/09/1976), “Clara Nunes vai à luta, uma guerreira da música popular” (Jornal do Brasil 04/09/1978), “Clara Nunes e Paulo Cesar Pinheiro, da cidade e do sertão: todos os ritmos do Brasil musical” (O Globo 15/09/1980), “Clara Mestiça: o sonho de cantar a magia da terra” (O Globo 09/01/1981), “Clara Nunes acredita nas raízes populares” (Folha de São Paulo 23/09/1982), “Clara Nunes, o som brasileiro de uma ‘nação’” (O Estado de São Paulo 06/10/1982), entre outras.

umbanda que ajudas os fiéis). Confiando na força dessas entidades, ele acredita que mais dia, menos dia, na volta que o mundo dá em torno de si mesmo, o ser amado vai voltar.

Até mandinga eu vou fazer, pra fazer você voltar/ Fiz promessa rezei tanto/
Me ajuda meu pai Oxalá/ Quem não foi nunca vai ser/ Que já é sempre
será/ Gira o mundo/ Roda viva/ Na volta você vai voltar/ D'angola/ Malei
me para ela/ D'angola a rosa para ela/ D'angola levo ao senhor do Bonfim/
D'angola Xangô na pedreira/ D'angola na minha aroeira/ D'angola saravá
Pai Joaquim/ Dindindindindindim vamos saravá Pai Joaquim.

A rejeição amorosa é um dos principais problemas da vida cotidiana que leva as pessoas a recorrerem à religião, e conseqüentemente a magia, para a resolução de seus problemas. Porém, nem sempre as letras retratam apenas um uso utilitário da magia. Em “Canto de Ossanha” de Baden Powell e Vinícius de Moraes os elementos do candomblé aparecem justamente para problematizar essa relação. O homem que vai atrás de “mandinga de amor” é um “coitado” porque cai numa armadilha ilusória apresentada aqui na metáfora do Canto de Ossanha. O orixá Ossanha em alguns mitos é retratado como pássaro que com o canto é capaz de encantar o outro e assim ludibriá-lo⁶². Cair no canto de Ossanha significa ser enganado, assim como acreditar que a magia possa resolver as contradições e problemas imanes das relações humanas. É interessante notar que nessa letra o orixá Xangô também está presente simbolizando a justiça como na música anterior, só que aqui ele está alertando o fiel sobre os perigos da magia.

Homem que diz dou, não dá/ Quem dá mesmo não diz/ Homem que diz
vou, não vai/ Quando foi já não quis/ Homem que diz sou, não é/ Quem é
mesmo é não sou/ Homem que diz tô, não tá/ Ninguém tá quando quer/
Coitado do homem que cai/ No canto de Ossanha traidor/ E vai atrás de
mandinga de amor/ Vai, vai, vai não vou/ Vai, vai, vai não vou/ Vai, vai,
vai não vou/ Vai, vai, vai, não vou/ Eu não sou ninguém de ir/ Em conversa
de esquecer/ A tristeza de um amor que passou/ Não, eu só vou se for pra
ver/ Uma estrela aparecer/ Na manhã de um novo amor/ Amigo, senhor,
saravá/ Xangô me mandou lhe dizer/ Se é canto de Ossanha, não vá/ Que
muito vai se arrepender/ Pergunte pro seu orixá/ Amor só é bom se doer/
Vai, vai, vai amar/ Vai, vai, vai sofrer/ Vai, vai, vai chorar/ Vai, vai, vai
dizer que eu não sou ninguém de ir/ Em conversa de esquecer/ A tristeza de
um amor que passou/ Não, eu só vou se for pra ver/ Uma estrela aparecer/
Na manhã de um novo amor.

⁶² Para mais detalhes sobre os mitos de Ossanha ver Verger, 1999:209 e Augras, 1983:119.

Nesse primeiro grupo ainda aparecem letras de músicas que são pontos de umbanda e candomblé estilizados, ou seja, adaptados para os parâmetros da indústria fonográfica tendo em média três minutos de duração. Ou ainda, letras que têm como tema central a própria religião, sendo uma espécie de ode ao universo religioso. Dentro desse grupo há uma diferença significativa entre aquelas músicas que na verdade são versões de músicas religiosas adaptadas por alguns compositores como Candeias, Romildo e Toninho daquelas que são composições que se inspiram nos mitos, divindades e rituais do candomblé e da umbanda.

Na linha sobre estilizações de pontos de candomblé, Clara Nunes gravou uma das poucas cantigas do candomblé de angola que foram apropriadas pela MPB, “Sindorerê”, uma adaptação feita por Candeias de um ponto de caboclo, entidade dessa modalidade de candomblé. A música apresenta várias referências aos inquices, nome que as entidades recebem na tradição banta da qual se origina o candomblé de angola, fala de Mutalambê, correspondente ao Oxóssi da tradição nagô, da jurema (árvore de onde se extrai uma bebida servida durante o toque de caboclo, essa planta ainda inspirou o nome de duas entidades, o Seu Juremeira e a Cabolca Jurema) e de Gangazumba, correspondente a Olodumarê, deus da criação iorubá.

Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê, Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê/
Sindorerê naruandê/ Sidoredê naruandá/ Oquê/ Sindorerê/ Sindorerê/
Oqueru oquê coquê/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorê auê, auá/ Sindorerê tauê
tauá/ Sindorerê/ Sindorerê/ Ele é sangue real/ Sindorerê/ Sindorerê/
Sindorerê no juremê/ Sindorerê no juremá/ Sindorerê/ Sindorerê/ Oqueru
oquê coque/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê Gangazumba/ Sindorerê
naruerá/ Sindorerê/ Mutambá mutalambê/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê
meu tatamirô/ Sindoreê Etutalodó/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê,
Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê.

Dentre as versões de músicas religiosas também encontramos no repertório de Clara Nunes a música “Ê Baiana”, de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel

Pancrácio, que se tornou uns dos grandes sucessos da cantora, e que hoje pode ser ouvida em alguns terreiros de umbanda durante a gira de baiano.⁶³

Ê Baiana/Ê, ê, ê Baiana, Baianinha/Baiana boa/Gosta do samba/Gosta da roda/E diz que é bamba/Olha toca viola que ela quer sambar/Ela gosta de samba/Ela quer rebolar/ Ê Baiana.

A linha de baiano faz parte de um culto relativamente novo na umbanda que remonta a década de 1970. É bastante significativo Clara Nunes estar cantando uma música que se refere a essa entidade, mas que também retoma o estereótipo da beleza, da sensualidade e ginga da baiana, mote que Carmen Miranda usou para introduzir elementos do candomblé e da umbanda em sua performance, e que Clara Nunes recupera, uma vez que teve a primeira como exemplo de uma carreira artística pautada em valores afro-brasileiros.

Ao regravar em 1974, em seu LP *Alvorecer*, grande sucesso de sua carreira e resultado do investimento que fez numa imagem afro-brasileira, “O que é que a baiana tem?”, música imortalizada na voz de Carmen Miranda, Clara Nunes explicita ainda mais a temática da música anterior, exaltando mais uma vez a baiana, agora não mais se referindo a entidade em si, mas a personagem com sua roupa típica, reproduzindo a estética dos terreiros de candomblé, onde as adeptas se vestem com torço de seda, pano da costa, pulseiras e brincos de ouros (ou dourados), balangandãs e saias bem engomadas.

O que é que a baiana tem?/ O que é que a baiana tem?/ Tem torço de seda, tem? (tem)/ Tem brinco de ouro, tem? (tem)/ Tem pano de costa, tem? (tem)/ Tem bata rendada, tem? (tem)/ Pulseira de ouro, tem? (tem)/ Tem saia engomada, tem? (tem)/ Tem sandália enfeitada tem? (tem)/ E tem graça como ninguém/ O que é que a baiana tem?/ Como ela requebra bem/ O que é que a baiana tem ?/ Quando você se requebrar/ Caia por cima de mim/ O que é que a baiana tem?/ O que é que a baiana tem?/ Tem torço de seda tem? (tem)/ Tem brinco de ouro tem? (tem)/ Corrente de ouro tem? (tem)/ Tem pano de costa tem? (tem)/ Tem bata rendada tem? (tem)/ Pulseira de ouro tem? (tem)/ Tem sai engomada tem? (tem)/ Sandália enfeitada tem? (tem)/ Só vai no Bonfim quem tem/ O que é que a baiana tem?/ Rosário de ouro/ Uma bolota assim/ Ôi, quem não tem balangandãs/

⁶³ Essa música pode ter sido um ponto de umbanda gravado por Clara Nunes ou então uma música que ela cantou e mais tarde tenha se tornado uma música religiosa. O fato é que numa gira de baianos da Casa Espírita Ogum Beira Mar, localizada próxima à ponte do Piqueri em São Paulo, eu ouvi essa música ser tocada durante a sessão de passe de uma gira de baiano.

Não vai ao Bonfim/ Ôi, quem não tem balangandãs/ Não vai ao Bonfim/
Não vai ao Bonfim.

“Conto de Areia”, segundo Zuza Homem de Mello, também é um ponto de umbanda estilizado. Diz a lenda que a sereia é um ser que habita os oceanos e com um maravilhoso canto enfeitiça os pescadores e os atrai para a morte. No universo popular praiano da Bahia a sereia é uma das faces de Iemanjá, orixá que habita o universo do mar e a quem os pescadores são devotos. A morte dos pescadores na atividade de pesca muitas vezes aparece metaforizada no “chamado de Iemanjá” que os leva para o fundo de seus domínios, ou seja, o fundo do mar. Essa música conta exatamente isso, a dor de uma morena cujo amor era um canoeiro que morreu no mar.

É água no mar, é maré cheia ô, mareia ô mareia/ É água no mar/ É água no
mar é maré cheia ô mareia ô mareia/ Contam que toda tristeza que tem na
Bahia/ Nasceu de uns olhos morenos molhados de mar/ Não sei se é conto
de areia ou se é fantasia/ Que a luz da candeia alumia pra gente contar/ Um
dia a morena enfeitada de rosas e rendas/ Abriu seu sorriso de moça e pediu
pra dançar/ A noite emprestou as estrelas bordadas de prata/ E as águas de
Amaralina eram gotas de luar/ Era um peito só cheio de promessa era só/
Era um peito só cheio de promessa era só/ Quem foi que mandou o seu
amor se fazer de canoeiro/ O vento que rola nas palmas arrasta o veleiro/ E
leva pro meio das águas de Iemanjá/ E o mestre valente vagueia olhando
pra areia sem poder chegar/ Adeus amor, adeus meu amor não me espere
porque eu já vou me embora/ Pro reino que esconde os tesouros de minha
senhora/ Desfia colares de conchas pra vida passar/ E deixa de olhar pro
veleiro/ Adeus meu amor eu não vou mais voltar/ Foi beira-mar, foi beira-
mar quem chamou/ Foi beira-mar ê, foi beira-mar.

Em mais duas músicas o repertório de Clara Nunes evoca novamente essa relação entre Iemanjá e a sereia para representar a morte, como na canção de Dorival Caymmi “É doce morrer no Mar”, ou para exemplificar as riquezas desse ambiente, apresentando as estrelas e os peixes como sendo a prata e o ouro de Iemanjá.

É doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar/A noite que ele não veio,
foi/Foi de tristeza pra mim/Saveiro voltou sozinho/Triste noite pra mim/É
doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar/Saveiro partiu de noite
foi/Madrugada, não voltou/O marinheiro bonito/Sereia do mar levou/É
doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar/Nas ondas verdes do

mar/meu bem/Ele foi se afogar/Fez sua cama de noivo/No colo de Iemanjá/É doce morrer no mar/Nas ondas verdes do mar.

Ô morena do mar/Oi, eu, ô morena do mar/Sou eu que acabei de chegar/Ô morena do mar/Eu disse que ia voltar/Ai, eu disse que ia voltar/Cheguei/Pra te agradar/Ai, eu trouxe os peixinhos do mar/As estrelas do céu, morena/E as estrelas do mar/Ai, as pratas e os ouros de Iemanjá/De Iemanjá.

“Deusa dos Orixás”, composição de Romildo e Toninho, foi totalmente inspirada no mito que envolve os orixás Xangô, Ogum e Iansã. A letra narra a história de Iansã, a bela e desejada esposa de Ogum, que é raptada por Xangô. Ogum não se conforma com o rapto e passa a disputar com Xangô o amor de Iansã. Em vários mitos Iansã aparece sendo disputada por esses orixás, em alguns ela fica com Ogum, em outros com Xangô. Nessa música o triângulo amoroso é retratado com o êxito final de Xangô.

Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Iansã penteia os seus cabelos macios/ Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio/ Ogum sonhava com a filha de Nanã/ E pensava que as estrelas/ Eram os olhos de Iansã/ Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar/ Na terra dos Orixás/ O amor se dividia/ Entre um deus que era de paz/ E outro deus que combatia/ Como a luta só termina/ Quando existe um vencedor/ Iansã virou rainha/ Da coroa de Xangô/ Iansã cadê Ogum?/Foi pro mar/ Mas Iansã cadê Ogum?/ Foi pro mar.

O candomblé é uma religião que possui uma dimensão individual significativa, o adepto quando se inicia recebe um orixá com um nome próprio que somente será “assentado” em sua cabeça, como um deus individual. Há altares individuais para os assentamentos do santo de cada indivíduo pertencente ao terreiro e cada pessoa estabelece com seu orixá relações exclusivas e diretas que envolvem obrigações e satisfações de ambas as partes. Algumas músicas cantadas por Clara revelam elementos dessa relação. “Afoxé para Logun”, por exemplo, é uma composição de Candeias que homenageia o orixá Logunedé. À medida que esse orixá vai sendo descrito seja nas suas qualidades (habilidade com a caça e a pesca), seja na sua ascendência (filho de Oxóssi e Oxum), ou na sua condição de orixá meta-metá, ou seja, condensa em si a essência masculina e feminina,

também vai sendo explicitada a relação que o adepto estabelece com essa entidade revelando as palavras que são usadas para saudá-lo (“Fará Logun, fará Logun, fá”), as oferendas que lhe são feitas (Axoxô, Onjé e Omolucum) e o que se espera em troca delas (o axé desse deus).

Menino caçador/ Flecha no mato bravio/ Menino pescador/ Pedra no fundo do rio/ Coroa reluzente/ Todo ouro sobre o azul/ Menino onipotente/ Meio Oxóssi meio Oxum/ É é é é/ Quem é que ele é?/ Á á á á á/ Onde é que ele está?/ Axé, menino, axé/ Fará Logun, fará Logun, fá/ Menino meu amor/ Minha mãe, meu pai, meu filho/ Toma o teu axoxô/ Teu onjé de coco e milho/ Me dá o teu axé/ Que eu te dou teu omolucum/ Menino doce meu/ Meio Oxossi meio Oxum/ É,é,é,é.

Oxum, orixá que Pai Edu diz ser o de Clara Nunes, foi especialmente homenageada na canção “Senhora das Candeias” de Romildo e Toninho. O sujeito dessa música faz uma ode a Oxum, seu orixá, enaltecendo seu jeito faceiro de menina, a bondade de seu coração de ouro (metal apreciado pela deusa), a ribeira que é a morada natural desse orixá. A magia e, por conseqüência, o poder de Oxum está exatamente em sua fragilidade de menina vaidosa e faceira, que apesar de toda a delicadeza (simbolizada por suas mãos pequenas) ainda é capaz punir quem faz o mal.

Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá/ Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá/ A lua cheia/ Quando bate nas aldeias/ A menina das candeias/ Cirandeia no luar/ O seu lamento/ Tem um jeito de acalanto/ Que o rio feito um pranto/ Vai levando para o mar/ Meu coração é feito de pedra de ouro/ O meu peito é um tesouro/ Que ninguém pode pegar, eu não sou/ Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá/ Eu não sou daqui, não sou/ Eu sou de lá/ A noite ficou mais faceira/ Pois dentro da ribeira apareceu/ Com suas prendas e bordados/ Seus cabelos tão dourados/ Que o sol não conheceu/ A menina-moça debutante/ Que namora pelas fontes/ Que a natureza lhe deu é Oxum/ Ê Oxum, ê Oxum/ Senhora das candeias/ Que tristeza que me dá/ Saber que suas mãos são tão pequenas/ Pra matar quem envenena/ Pra punir que faz o mal/ Cega punhal/ Cega punhal que fere tanto/ Pra mostrar que o seu encanto/ É uma coisa natural.

A música “Banho de Manjeriçã”, de João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro, ao relatar práticas populares relacionadas a crendices expõe também relações que os fiéis

mantêm com as entidades, aqui em especial com os pretos velhos. A letra é bem ilustrativa com o sujeito narrando tudo o que ele vai fazer para se livrar do mal olhado. Vai tomar banho de ervas (manjericão) para purificar o corpo a fim de estar “limpo” no momento que se dirigir ao seu altar (meu congado) e entrar em contato com suas divindades (no caso os pretos velhos Vovô Maria, Pai Benedito e Pai Joaquim). Bater na madeira três vezes com o dedo cruzado, pendurar uma figa no cordão e pôr uma pimenteira na entrada de casa são “receitas” que muitas vezes as entidades passam para os consulentes durante a “consulta” numa *gira* de umbanda.

“Eu vou me banhar/ De manjericão/ Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão/ E vou voltar lá pro meu congado/ Pra pedir pro santo pra rezar quebranto contra mal olhado/ Eu vou bater na madeira três vezes com o dedo cruzado/ Vou pendurar uma figa no aço do meu cordão/ Em casa um galho de arruda, um copo d’água no canto da porta/ A vela acesa e pimenteira no portão/ Eu vou me banhar/ De manjericão/ Vou sacudir a poeira batendo com a mão/ E vou voltar lá pro meu congado/ Pra pedir pro santo pra rezar quebranto contra mal olhado/ É com a Vovó Maria que tem simpatia para corpo fechado/ É com Pai Benedito que benze os aflitos com o toque de mão/ E Pai Antônio cura desengano e tem reza de São Cipriano/ E tem as ervas que abre os caminho para o cristão”.

Não foram somente os orixás e as entidades de umbanda que Clara Nunes cantou. Em seu repertório também há uma certa quantidade de músicas que falam da relação que se estabelece entre os filhos de santo e seus pais e mães de santo. Essas letras muitas vezes explicitam a relação de obediência, admiração e, em certos casos dependendo do axé da casa, uma devoção a esses sacerdotes. Entre as músicas que são homenagens aos sacerdotes da religião está o afro-samba “Tatamirô”, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, que Clara Nunes gravou no LP do show “O Poeta, a Moça e o Violão”. A história dessa música é bem interessante e revela detalhes da aproximação do meio artístico com os terreiros baianos na década de 70. Uma das esposas do poeta Vinícius de Moraes foi a atriz baiana Gesse Gessy que era filha-de-santo de Mãe Menininha. Gesse, preocupada com o medo crônico que o poeta tinha para viajar de avião, levou-o a uma consulta com Mãe Menininha que garantiu a Vinícius que de avião ele não morreria, sanando assim o medo do poeta. Desde esse episódio Vinícius criou laços de afeto com a ialorixá e a partir de então compôs várias músicas que revelam sua ligação com o terreiro do Gantois. “Tatamirô” é uma delas, na

qual, inspirado pelo ponto cantado para o caboclo Tatamirô, Vinícius compõem uma letra que fala do caboclo que apanha as ervas (maracaná) usadas nos rituais de candomblé, assim como Mãe Menininha é aquela que “apanha” os filhos de santos, os acolhendo e os iniciando com a doçura de Oxum (orixá dessa sacerdotisa).

Curiosamente, os três artistas que participaram do show “O poeta, a moça e o violão” são “filhos” dos cinco orixás cantados na música. Oxalá é o orixá de cabeça de Vinícius e Xangô seu *junto*⁶⁴, Ossaim é o de Toquinho, Ogum e Iansã os de Clara Nunes.

Apanha folha por folha, Tatamirô/ Apanha maracaná, Tatamirô/ Eu sou filho de Oxalá, Tatamirô/ Menininha me apanhou, tatamirô/ Xangô me leva, Oxalá me traz/ Xangô me da guerra, Oxalá me dá paz/ Apanha folha por folha, Tatamirô/ Apanha maracaná, Tatamirô/ Eu sou filho de Ossain, tatamirô/ Menininha me adotou, Tatamirô/ Oxalá de frente, Xangô de trás Xangô me dá guerra, Oxalá me dá paz/ Apanha folha por folha, Tatamirô/ Apanha maracaná, Tatamirô/ Eu sou filho de Ogun, Tatamirô/ Menininha me ganhou, Tatamirô/ Apanha folha por folha, Tatamirô/ Apanha maracaná, Tatamirô/ Eu sou filha de Iansã, Tatamirô/ Menininha me batizou, Tatamirô/ Apanha folha por folha, Tatamirô/ Apanha maracaná, Tatamirô/ Ela é Mãe Menininha do Gantois/ Que Oxum abençoou, Tatamirô/ Oxalá me vem, todo mal me vai/ Xangô é meu Rei, Oxalá meu Pai.

Nessa mesma linha de homenagens a sacerdotes da religião, Clara gravou ao lado de Clementina de Jesus uma composição de Albaléria chamada “Embala eu”. Essa música também é uma ode a Mãe Menininha do Gantois. Jocélio Teles do Santos, ao discutir a politização e a publicização do sagrado a partir da trajetória dessa ialorixá, mostra como , a partir dos anos 70, cada vez mais artistas revelaram em músicas, textos e entrevistas suas relações com o terreiro do Gantois e com Mãe Menininha. Nesse movimento o autor ressalta a:

“reprodução de uma imagem que vai além do reconhecimento público dos méritos de uma liderança religiosa, chegando mesmo a representar uma quase ‘canonização’ em vida da pessoa de Mãe Menininha. Uma manifestação de apreço que se torna uma

⁶⁴ *Junto* é o termo usado para se referir ao segundo orixá da cabeça.

consagração e muito se aproxima da que os filhos de santo dedicam aos próprios deuses africanos” (Santos, 2002:143)

Essa quase “canonização” apontada por Santos pode ser percebida na letra dessa música na qual o narrador pede a Mãe Menininha que o embale como um filho, que o proteja, abençoe e guie seus passos, assim como se pede a um santo.

Embala eu, embala eu/ Menininha do Gantois/ Embala pra lá, embala pra cá/
Menininha do Gantois/ Embala eu, embala eu/ Embala pra lá embala pra cá/
Menininha do Gantois/ Oh, dai-me sua bênção/ Menininha do Gantois/
Livrai-me dos inimigos/ Menininha do Gantois/ Dai-me a sua proteção/
Menininha do Gantois/ Guiai-me os meus passos/ por onde eu caminhar/
Tira os olhos grandes de cima de mim/ com as ondas do mar/ Embala eu,
embala eu/ Menininha do Gantois/ Embala pra lá embala pra cá/ Menininha
do Gantois

A música “Guerreira”, composição de Paulo Cesar Pinheiro e João Nogueira, é o ponto de transição entre esse primeiro grupo de canções, no qual o plano do indivíduo e das relações desses com os símbolos religiosos é que estão em evidência, e o segundo grupo, no qual será a sociedade brasileira que estará em evidência. Nessa canção o sujeito é a própria Clara Nunes e a letra funciona como uma apresentação em que a cantora fala quem é e para que veio. Diz pertencer tanto a angola quanto a Keto e Nagô, que são, na verdade, os dois grandes modelos de culto seguidos pelas casas de candomblé no Brasil, o modelo angola baseado nas tradições bantas, e o modelo keto/nagô na iorubá. Logo ela seria uma herdeira das tradições africanas no Brasil. Com o seu canto ela espalharia essa tradição pelos sete cantos, ou seja, para todos os lados, sem temer feitiço, pois estaria protegida pelos orixás guerreiros, Ogum e Iansã. Do plano individual, que seria a sua herança pessoal e sua filiação religiosa, Clara passa para o plano da sociedade quando evoca o samba, exemplo da nossa música nacional por excelência, para falar de sua nacionalidade (nasceu no Brasil), da sua criação como cantora popular de expressão (lembramos que só começou a alcançar sucesso a partir do momento que passou a gravar sambas) e por fim de sua conversão tanto no sentido pessoal – momento que adotou a umbanda como religião – quanto no sentido artístico – momento em que adotou elementos da religiosidade afro-brasileira a fim de construir uma identidade artística. O final desse canto é um ensinamento sobre o sincretismo religioso tão popular no Brasil, e que de alguma maneira também fez muito sentido na

experiência religiosa da cantora que embora tenha claramente se convertido a umbanda, continuou a transitar entre os conhecimentos apreendidos em suas experiências anteriores com o catolicismo e o espiritismo e os novos apreendidos nessa outra religião. Ela saúda todo os orixás mais importantes do panteão iorubá e seus respectivos correspondentes na tradição católica.

Se vocês querem saber quem eu sou/ Eu sou a tal mineira/ Filha de angola,
de ketu e nagô/ Não sou de brincadeira/ Canto pelos sete cantos não temo
quebrantos porque eu sou guerreira/ Dentro do samba eu nasci/ Me criei e
me converti/ E ninguém vai tombar a minha bandeira/ Bole com o samba
que caio e balanço o balaio no som dos tantãs/ Rebolo que deito que rolo/
Me embalo e me embolo nos balangandãs/ Bambeia de lá que bambeio
nesse bomboleio que eu sou bambambam/ Que samba não tem
cambalacho vai de cima em baixo pra quem é seu fã/ Eu sambo pela noite
inteira/ Até amanhã de manhã/ Sou a Mineira Guerreira/ Filha de Ogum
com Iansã/ Salve Nosso Senhor Jesus Cristo Epa Baba Oxalá/ Salva São
Jorge Guerreiro Ogunhê, Ogum meu pai/ Salve Santa Bárbara Eparrei
minha mãe Iansã/ Salve São Pedro Kaô Kabeci lê Xangô/ Salve São
Sebastião Okê arô Oxossi/ Salve Nossa Senhora da Conceição Odô-Fiaba
Iemanjá/ Salve Nossa Senhora das Graças Ora eieiei Oxum/ Salve Nossa
Senhora de Santana Nanã Burokê Saluba Vovó/ Salve São Lázaro Atotô
Obaluaiê/ Salve São Bartolomeu Arrobobô Oxumarê/ Salve o povo da rua/
Salve as crianças/ Salve os Preto-Velhos/ Pai Antônio, Pai Joaquim
d'Angola, Vovó Maria Conga/ Sarava/ E Salve o Rei Nagô.

✍ [As músicas que compõem o segundo grupo têm como tema central a construção de uma identidade seja ela brasileira ou regional. Aqui se percebe um claro tom de exaltação da identidade nacional que recupera o imaginário do “mito das três raças” de onde se depreende que o Brasil seria racial e culturalmente formado pela miscigenação das populações indígenas, africanas e européias. As religiões afro-brasileiras dentro dessa temática aparecem como marcas de uma herança africana impregnada na nossa música, nas nossas crenças, no nosso sangue etc.]

Em “Mãe África”, composição de Sivuca e Paulo Cesar Pinheiro gravada no LP *Nação*, Clara Nunes canta, acompanhada pela sanfona, o triângulo e a zabumba, a miscigenação racial. Preta-Bá, personagem que se refere à ama-de-leite e representa a África, é a mãe que alimenta e ensina, dando leite e sangue para o filho, narrador da música que representa o Brasil de sangue nagô. A África também é lembrada na saudação às duas

nações de candomblé, o keto ou iorubá, que representaria a tradição dos povos nagô, e o angola, que representaria a banta. O “Filho Brasil” reconhece o legado e pede a bênção à “Mãe África” por meio de duas divindades iorubás, aqui popularizadas pelo candomblé, Xangô (orixá da justiça) e Oxalá (uma das principais divindades do panteão iorubá, responsável pela criação do homem).

No sertão mãe que me criou/ Leite seu nunca me serviu/ Preta-Bá foi que amamentou/ Fio meu e fio do meu fio/ No sertão a mãe preta me ensinou/ Tudo aqui nós que construiu/ Fio, tu tem sangue Nagô/ Como tem todo esse Brasil/ Oiê pros meus irmãos de Angola, África/ Oiê pra Moçambique e Congo, África/ Oiê pra toda nação Bantu, África/ Oiê do tempo de quilombo, África/ Pelo bastão de Xangô/ E o caxangá de Oxalá/Filho Brasil pede a bênção/ De Mãe-África.

Na mesma linha de “Mãe África”, a canção “Nanaê, Nana Naiana”, de Sidney da Conceição, também retoma os tempos da escravidão e a relação estabelecida entre a ama-de-leite e o “sinhozinho” para falar das heranças africanas na cultura brasileira. Nanã Burokê, orixá da lama com a qual se fez os homens, em alguns mitos⁶⁵ aparece orixá da justiça também, a quem as mulheres recorrem para se defender dos maus tratos dos homens, na música a escrava se apega a Nanã Burokê para se defender da maldade do senhor, uma metáfora que apresenta a religião como elemento de resistência do negro à opressão do branco.

Além disso, essa mesma religião é também eleita como grande representante da herança negra dada à cultura brasileira. No trecho “sinhazinha mimada embalada no cantar da negra de Nananaê/ Herdou todo o seu ser/ Hoje, em noite de luanda, é a sinhazinha que vai dançar nananjangana”, a música chama atenção para a difusão da religião e a transformação do candomblé, antes uma religião étnica, em uma de conversão universal.

Nanaê, Nanã Naiana, Nanaê ê ê/ Nanaê, Nanã Naiana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Nanaê cantava pra sinhazinha dormir alue/ Pra ir pra debaixo do pé de café/ Fazer canjerê,

⁶⁵ Para maiores informações ver Augras 1983:136.

Nanaê/ Nanaê, Nanã Naiana, Nanaê/ Nanaê, Nanã Naiana/Como manda irmã Nanã jangana/ Como manda irmã Nanã jangana, Nanaê/ Se, sinhazinha acordasse/ Antes de Nanaê chegar/ E começasse a chorar/ Senhor mandava amarrar Nanaê/ E chibatar Nanaê/ Nanaê, Nanã Naiana/ Nanaê, Nanã Naiana/ Como mana irmã Nanã Jagana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Mas Nanaê se incorporava de Nanã Burokê/ E não sentia pancada doer, Nanaê/ Nanaê, Nanã Naiana/ Nanaê, Nanã Naiana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Nanaê/ Mas sinhazinha mimada embalada no cantar da negra de Nananaê/ Herdou todo o seu ser/ Hoje, em noite de luanda, é a sinhazinha que vai dançar nananjangana/ Nanaê, Nanã Naiana/ Nanaê, Nanã Naiana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Como manda irmã Nanã jangana/ Nanaê.

Ainda nesse mesmo grupo encontraremos músicas em que a questão da mestiçagem é formulada a partir da exaltação de algumas atividades culturais ligadas ao negro como o jongo, o caxambu, o cateretê, o maracatu, a capoeira e a religião.

A música “Brasil mestiço, santuário da fé”, de Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro, é um samba que narra a origem de um som que embala todo o povo brasileiro. Esse som, originário da senzala, é a fonte de todas as atividades culturais que hoje representariam o “autêntico Brasil popular”, ou seja, um país representado pelo mosaico de danças, sons, cores, crenças. Aos sons saídos das senzalas juntou-se a cultura letrada branca, representada pelo poeta, dando origem à “autêntica música popular brasileira”, tanto almejada e cantada por Clara Nunes. Essa música e as atividades culturais da qual ela participa são os redutos de resistência e alento do povo brasileiro representado pelo trabalhador. As religiões afro-brasileiras aparecem em dois momentos nessa canção, no primeiro, como matriz fornecedora de elementos a partir dos quais os negros forjaram atividades culturais que transformaram o Brasil num país mestiço, santuário da fé, e no segundo, quando o ritmo do samba é “quebrado” pelo toque de atabaque estilizado nos versos “E ao santo é um ponto de umbanda/ Um tambor de Luanda/ E o maculelê e o lundu”, depois o samba é retomado.

Vem desde o tempo da senzala/ Do batuque e da cabala/ O som que todo povo embala/ Enquanto mais o chicote estala/ E o povo se encurrala/ O som mais forte se propala/ E ao santo é um ponto de umbanda/ Um tambor de Luanda/ E o maculelê, o lundu/ É o jongo e o caxambu/ É o cateretê, é o coco/ É o maracatu/ O atabaque de caboclo/ Agogô e afoxé/ É a gurimba

do batucajé/ É a capoeira e o candomblé/ É a festa do Brasil mestiço,
santuário da fé/ E aos sons a palavra do poeta se juntou/ E nasceram as
canções/ E os mais belos poemas de amor/ Os cantos de guerra e os
lamentos de dor/ E pro povo não desesperar/ Nós não deixaremos de
cantar/ Pois esse é o único alento do trabalhador.

“Ilu Ayê” é um samba enredo de Norival Reis e Cabana, que a Portela apresentou no carnaval de 1972. Segundo Monique Augras (1998), esse foi um dos poucos sambas enredos a exaltar as raízes africanas da cultura nacional, antes do enorme sucesso alcançado pelo samba “A criação do mundo na tradição nagô”, apresentado pela Beija Flor em 1978, a partir de quando se tornou corriqueiro, nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, a exaltação da cultura negra brasileira. Em seu disco, *Clara, Clarice, Clara*, Clara Nunes gravou esse samba enredo, que, como a música acima, também exalta a miscigenação cultural do país. Ao sofrimento impingido pelo tráfico, que transforma o escravo em mercadoria, o negro respondeu metamorfoseando a dor em alegria, a condição de objeto em de sujeito da manifestação cultural que mais caracterizou a nação brasileira, o carnaval.

Ilu Ayê, Ilu Ayê Odara/ Negro cantava na nação Nagô/ Ilu Ayê/ Depois
chorou lamento de senzala/ Tão longe estava de sua Ilu Ayê/ Tempo
passou/ E no terreirão da casa grande/ Negro diz tudo que pode dizer/ É
samba, é batuque é reza/ É dança e ladainha/ Negro joga capoeira e faz
louvação a rainha/ Hoje/ Negro é terra, negro é vida/ Na mutação do tempo
desfilando na avenida/ Negro é sensacional/ É toda festa do mundo em
torno do carnaval.

A temática da miscigenação será ainda mais uma vez abordada no repertório musical de Clara Nunes com o samba enredo “Tributos aos Orixás”. Com um pedido de licença em ioruba (ago ilê), o sujeito da letra pede a Oxalá, o pai da cabeça, ou ori baba, para contar a vinda dos deuses africanos para cá. Os orixás transladaram para o Brasil nos corações dos escravos que a eles recorriam a fim de suportarem os suplícios da escravidão. Esses deuses africanos mais tarde passaram a fazer parte do panteão das religiões afro-brasileiras sendo cultuados nos terreiros de umbanda e candomblé.

A letra desse samba enredo cumpre uma certa função didática explicitando vários termos próprios ao culto do candomblé. Adobá por exemplo é o nome dado a um movimento corpóreo que significa saudação. Então, na festa que é o carnaval a escola vem

saudar os orixás, começando com o senhor das matas Oxóssi, usando a expressão okê, grito que os devotos fazem para cumprimentar esse orixá. Em seguida é a vez de Ogum ser lembrado pela sua capacidade de “vencer demandas” e por sua saudação “Guaru Mifá”. Nanã é evocada pela sua condição de mãe, cumprimentada pelo termo “Saluba”. Já Iansã é lembrada como guerreira por seu grito forte “Epahei”. Yalodê é um título que Oxum, senhora dos rios e cachoeiras recebe. Xangô é lembrado por sua força simbolizado pela pedra, saudado com a expressão “kaô kabecilê”. A rainha do mar, mãe dos orixás não poderia ser esquecida, com “Odofiabá” se saúda Iemanjá. Por fim, completando o panteão recordado pela música está Obaluaiê, senhor das doenças, “atotô”.

Agô ilê, agô ilê, agô/ Mutumbá, mutumbá/ Pai maior ori babá/ Trazidos por navios negreiros do solo africano para o torrão brasileiro/ Os negros, escravos/ Entre os gemidos e lamentos de dor/ Traziam em seus corações sofridos/ Seus orixás de fé/ Hoje tão venerados no Brasil/ Nos rituais de umbanda e candomblé/ Nesse terreiro em festa/ Entre mil adobás/ Prestamos nossos tributos aos orixás/ Aos reis das matas, oquê bambokim/ Ao vencedor das demandas/ Guaru mifá/ Acacarucaia dos orixás/ Saluba/ A grande guerreira da lei, epahei/ Nos rios e nas cachoeiras, yalodê/ Ao dono da pedra kaô, kaô/ A rainha do mar, odô-fiabá mamãe/ Ao curandeiro das pestes, atotô/ Agô ilê, agô ilê, agô/ Mutumbá, mutumbá/ Pai maior ori babá.

Em um último conjunto de músicas que poderiam estar classificadas nesse segundo grupo encontram-se àquelas cujas letras tematizam uma identidade regional. A Bahia, considerada berço das tradições afro-brasileiras e conseqüentemente do candomblé no Brasil é o estado da federação mais lembrado nessas letras.

Ao descreverem as festas populares, o universo cultural baiano, o samba de roda, as brincadeiras de carnaval, essas músicas reconstroem lendas, imaginários sobre a vida do povo nos quais aparecem elementos religiosos como oferendas que são dadas aos orixás, os nomes dos próprios orixás, amuletos, práticas religiosas, entre outros.

“Aruandê...Aruanda”, composição de Zé da Bahia, canta as festas baianas, o samba de roda e a capoeira, atividades populares que muitas vezes encontram-se ligadas ao candomblé, seja no ritmo das músicas, seja na forte presença de adeptos dessa religião nessas atividades que acabam levando para elas um *ethos* característico do povo-de-santo. Particularmente nessa letra a terra da Bahia funciona como um local mítico, assim como a

Aruanda é o local onde as entidades habitam, a Bahia seria a terra do samba de roda, capoeira, e dos deuses (Senhor do Bonfim e Pai Joaquim) que resolveram abençoá-la.

Eu vim da Bahia para cantar/ Aruandê...aruanda/ Eu vim da Bahia para cantar/ Aruandê...aruanda/ Minha gente abre a roda/ Eu acabo de chegar/ Trago coisas da Bahia nas canções que vou cantar/ Aruandê...aruanda/Eu vim da Bahia para cantar/ Trago amor como bagagem/ E me faço entender/ Falo pouco e acertado/ E me faço compreender/ Aruandê...aruanda/ Eu vim da Bahia para cantar/ Trago a bênção do Bonfim/ Berimbau e capoeira/ Sarava Pai Joaquim/ Proteção a vida inteira Aruandê...aruanda/ Eu vim da Bahia para cantar/Trago a rosa e trago a rima/ Trago o som e trago o amor/ Trago a terra na viola e no peito muito amor/ Aruandê...aruanda/ Eu vim da Bahia para cantar/ E agora me despeço/ Eu já dei o meu recado/ Deixo um abraço da Bahia/ Com vocês muito obrigado/ Aruandê...aruanda/ Eu vim da Bahia para cantar.

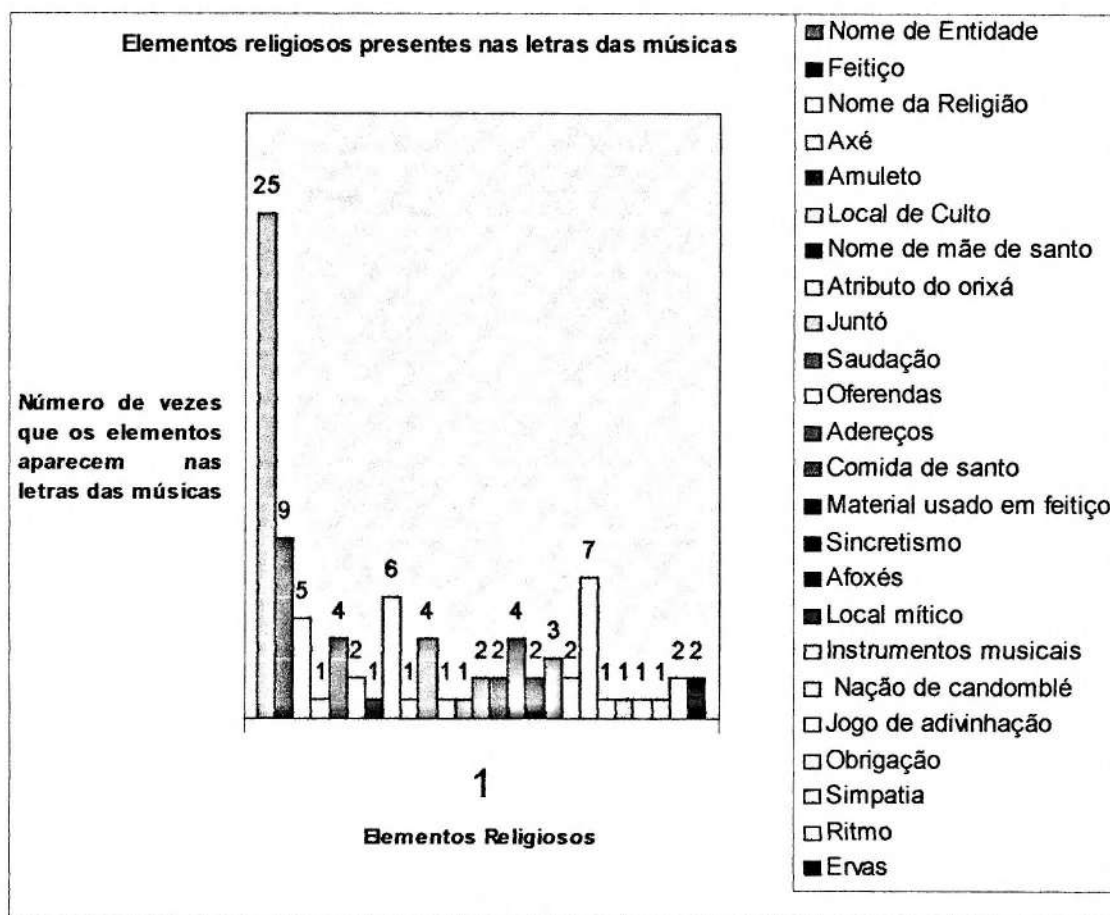
O afoxé é o tema de outra música desse grupo, uma composição de Edil Pacheco que fez muito sucesso chamada “Ijexá ou Filhos de Ghandi”. Afoxé, também chamado por Raul Lody (1976) de *candomblé de rua*, é uma brincadeira de carnaval que os adeptos do *candomblé* levam para as ruas durante os festejos momescos. A música é uma homenagem ao afoxé mais conhecido do país que é o “Filhos de Ghandi” que reinventou os cortejos típicos dos blocos de negros da Salvador do século XIX, nos anos de 1940⁶⁶. Aqui outros blocos de Salvador também são saudados como *Badauê*, *Ilê Ayê*, *Malê de Balê* e *Otum Oba*. O afoxé é o símbolo da força do povo negro, força essa que emana dos orixás aqui representados por iniquices do culto angola *Catendê* (correspondente a *Ossain* do culto *nagô*) e *Zambi* (*Oxalá*). Não se pode esquecer de mencionar que o ritmo dessa música é uma “estilização” do *Ijexá*⁶⁷.

Filhos de Ghandi, *Badauê*, *Ilê Ayê*, *Malê de Balê*, *Otum Obá*/ Tem um mistério que bate no coração/ Força de uma canção/ Que tem o dom de encantar/ Seu brilho parece um sol derramado, um céu prateado, um mar de estrelas/ Revela a leveza de um povo sofrido/ De rara beleza que vive cantando profunda grandeza/ A sua riqueza vem lá do passado, de lá do congado/ Eu tenho certeza/ Filhos de Ghandi/ E Povo Grande/ *Ojulabê Catendê Baba Obá*/ Netos de Ghandi/ Povo de *Zambi*/ Trás pra você o novo som *Ijexá*.

⁶⁶ Para mais detalhes consultar Lody (1976) e Félix (sem data).

⁶⁷ Para mais detalhes sobre os ritmos do *candomblé* consultar Amaral & Silva (1992).

Por fim apresento um gráfico em que são discriminados os elementos religiosos presentes nas letras das músicas e sua frequência. Ao todo foram analisadas trinta letras de músicas, os elementos religiosos, ainda que apareçam mais de uma vez na mesma música, foram contabilizados apenas uma vez.



Podemos perceber que dentre os elementos da religião mais presente nas letras das músicas encontramos os nomes das entidades, depois referências à magia, aos atributos dos orixás e às nações de candomblé. O cruzamento das informações sobre os elementos mais constantes nas letras das músicas com a temática das mesmas nos permite delinear o que da

religião é divulgado na MPB, e o imaginário que resulta dessa divulgação. Primeiramente, essas músicas exercem uma função educativa, elas contam, ao seu modo, um pouco da história dos negros no Brasil, sua vinda da África e suas influências na cultura popular. Elas informam também sobre as religiões afro-brasileiras revelando suas principais divindades, as práticas mágica, os locais míticos, as comidas dos santos, as personalidades do meio religioso, como o caso da Mãe Menininha, os ritmos da música religiosa etc. Sobre esse caráter didático de suas músicas, Clara Nunes afirmou em uma entrevista concedida a Revista Manchete: “Procuro alguma música que conte uma história do santo, algo que tenha enredo. Que seja também uma música educativa”.

Ao procurar essas músicas que tenha enredo ela acabou por contribuir para a divulgação de uma visão de mundo própria da religião afro-brasileira revelando o caráter mágico e hedonista dessa religião.

3.2 –De cantora à “deusa dos orixás”.

Será que Oxalá com seus ciúmes
Quis sentir o seu perfume.
E ouvir o seu cantar
Clara guerreira, Mineira faceira
A que fez Madureira de novo chorar
A morte para mim não é despedida
Porque a morte é a vida
que se faz continuar
(“Clara”, Aluisio Machado ,Ovídio Bessa/
Intérprete Martinho da Vila, 1983)

No dia 5 de março de 1983, um sábado, Clara Nunes se internou na Clínica São Vicente, uma das mais bem conceituadas do Rio na época, para a realização de uma

safenoctomia, cirurgia de varizes, de rotina. Tudo ia bem até que no final da operação a cantora teria sofrido um choque anafilático e, em decorrência disso, uma parada cardíaca que levou à falta de oxigênio no cérebro e, posteriormente, ao coma. Era o início de vinte oito dias de agonia que a cantora sofreria até a sua morte, na madrugada da Sexta-feira Santa para o Sábado de Aleluia, dia 2 de abril de 1983.

Devido ao clima de suspense, provocado pela demora na divulgação sobre cirurgia da cantora e pelos boletins médicos pouco explicativos que a clínica divulgava, muitas foram as versões levantadas na imprensa sobre as circunstâncias da cirurgia e o que realmente teria causado a morte da cantora. Sua agonia e posteriormente morte se tornaram uma epopéia, minuciosamente relatada pelos meios de comunicação da época.

A clínica São Vicente virou local de peregrinação de pessoas famosas, jornalistas, parentes e fãs que lá iam a busca de notícias, mas quase sempre, nada de concreto era informado. Foi questionado se realmente Clara teria se internado para operar as varizes; a causa apontada pelos médicos, choque anafilático, foi contestada por versões que acusaram ora os médicos de erro, ora os aparelhos de falhas. Uma versão religiosa para o falecimento de Clara também foi levantada nesse período. Segundo informações presentes numa biografia da cantora (www.geocities.com/SouthBeach/Bay/2796), Clara Nunes preferiu receber anestesia geral à peridural, mais indicada nesses casos, porque tinha o corpo fechado por Pai Edu que a proibiu de fazer qualquer incisão nas costas, além disso, sua operação foi realizada durante a quaresma, momento em os terreiros, geralmente fecham, e nenhuma atividade religiosa é realizada, sendo um tabu, para os filhos de santo, submeterem-se à cirurgia nesse período. Essa versão se baseou principalmente nas advertências que Pai Edu teria feito a cantora, pouco antes do acontecido, através de uma reportagem da Revista Amiga. Na edição da mesma revista no dia 20 de abril de 1983 trouxe novas declarações de Pai Edu sobre o acontecido:

“Não tenho culpa da morte de Clara. Imaginem! Apenas alertei para o risco que ela estava correndo, uma vez que estava ausente da minha casa. Mas ela poderia se cuidar com qualquer outro pai-de-santo. A minha obrigação era alertá-la e já o tinha feito por telefone, duas vezes. Ela não estava se cuidando. Porque se estivesse se tratando com outro pai-de-santo, ele deveria ter lhe dado autorização para se submeter à operação. Comigo é que não foi. Não costumo dar consentimento aos meus filhos para se operarem durante o mês de agosto (sic). No mais tudo bem. Mas no caso dela, estava há sete anos sem vê-la. Não sei como tudo aconteceu. Só sei que

a procurei, em nome da amizade muito grande que havia entre nós. Mesmo que ela tenha se afastado por causa do marido (Paulo Cesar Pinheiro) eu a queria bem. (...) O que me espantava era que ela foi coroada por mim como filha das águas (Oxum) e recebeu o título de Deusa das Águas porque todo trabalho foi feito no Rio Capibaribe. Depois de sua ausência do Palácio de Olinda⁶⁸, ela virou guerreira de Ogum com Iansã. Então, como é que eu poderia fazer alguma coisa por ela? Recebi vários convites e apelos para ir ao Rio, mas respondi que não iria porque o marido dela não me deixaria fazer nada. Agora, lamento ter perdido uma filha-de-santo”.

Rugas entre Pai Edu e o marido de Clara eram antigas e vinham desde o casamento do último com a cantora. Anos mais tarde, em entrevista concedida para esse trabalho Pai Edu lembrou esse episódio e declarou:

“(...) ia casar com o compositor Paulo Pinheiro. Trouxe o compositor aqui, um homem frio, calculista, filho de Ogum, que não encaixava com Oxum, de jeito nenhum, e então aceitei porque ela queria, não queira mais o Adelzon, lamentei muito. Então depois ela ficou distante de mim, distante, distante.”

Desavenças religiosas à parte, fato é que Clara Nunes morreu no auge da sua carreira, aos 41 anos. A afeição que conquistou do público ao longo da carreira, aliada a uma imagem fortemente ligada à religião, mobilizou fãs, amigos e parentes que se agarraram às mais variadas expressões religiosas a espera de um milagre que a medicina não poderia mais realizar. Várias mães e pais-de-santo, assim como adeptos do candomblé e da umbanda se dirigiram para a porta da clínica a fim de realizar rituais de firmeza espiritual e vigília, amigos como as cantoras Alcione e Vera de Ogum também fizeram vigílias, assim como Baby Consuelo que chegou a levar uma foto de seu guru oriental para o CTI. Tentativa de tratamentos alternativos, como acupuntura, foram permitidos pela família, e quando já não restava mais esperanças o marido de Clara, Paulo Cesar Pinheiro, passou a receber dos fãs doações tais como pó de raspa do túmulo de Lázaro, águas milagrosas, folhas de árvore do pátio do Santuário de Fátima, óleos e azeites, crucifixos, breves, santinhos, poções e penas de ave.⁶⁹

Seu corpo foi velado no Portelão, quadra da escola de samba Portela onde havia realizado seu último show no dia 27 de abril, com participação de cinco mil pessoas. Depois

⁶⁸ Referência ao Palácio de Iemanjá, nome do terreiro de Pai Edu.

⁶⁹ Fontes: Folha de São Paulo 23/03/1983 “Energia em ação”; Folha de São Paulo 24/03/1983 “Na mesma” e O Estado de São Paulo 01/04/1983 “Clara Nunes: o possível e a fé no impossível”.

de um tumultuado velório, no qual pessoas desmaiaram no meio da multidão que queria dar o último adeus à cantora, seu corpo foi levado pelo carro de bombeiros até o cemitério São João Batista para ser sepultado em meio a uma outra confusão causada pelo enorme número de pessoas que lá compareceram.

Desde o dia seguinte a morte da cantora, seu túmulo se transformou num local de peregrinação do povo-de-santo. Segundo informações concedidas pelo senhor Varela, funcionário do cemitério que me acompanhou durante a visita que fiz ao túmulo, até hoje no dia de sua morte e no dia de finados um grande número de pessoas visitam a sepultura de Clara, entre eles estão adeptos das religiões afro-brasileiras que levam seus atabaques e lá realizam rituais deixando, no fim, oferendas à cantora.

Para muitos, Clara Nunes não morreu, mas se encantou ascendendo assim ao status de uma entidade – Um Ser de Luz - como acontece com muitas personalidades do mundo afro-religioso. Por dois momentos foi possível constatar indícios dessa interpretação, o primeiro numa reportagem da Revista Tititi de 14 de abril de 2003, na qual Dona Carmem Oliveira afirmou que fora curada de um câncer por Clara: “Já naquela época [período em que Clara morreu] eu sentia dor. Tinha uns nódulos nos seios. Que me preocupavam. No enterro comecei a rezar um terço, pedindo a ela que olhasse pela minha saúde”. Num segundo, durante a visita ao túmulo, encontrei placas em que fiéis agradeciam à cantora as graças alcançadas.





Entre as homenagens feitas à cantora após seu “encantamento” estão três desfiles de escolas de samba que a tiveram como personagem de seus enredos. Eles são “Conto de Areia” levado à Avenida pela Portela em 1984 (último campeonato conquistado por essa escola), a reedição desse mesmo enredo realizada pela Tradição em 2004, ano de comemoração pelos vinte anos da Marquês de Sapucaí, e “Clara, Claridade, um canto de luz no Ilê da Mocidade”, feito pela Mocidade Alegre, escola de samba de São Paulo, em 2005.

Desses enredos destacamos o último como o mais significativo para pensar o legado deixado pela obra de Clara Nunes e o processo de “encantamento” que essa personalidade da MPB passou.

Numa linguagem mitológica, a Mocidade Alegre trouxe para a Avenida uma homenagem à obra de Clara Nunes. No Orùṅ (espécie de céu da mitologia iorubá onde vivem os orixás) Iansã teria criado um ser de luz e o enviado em forma de um sabiá para o Ayê (terra, a morada dos homens). Aqui, esse sabiá teria sobrevoado o Brasil e pousado em Minas Gerais onde se transformou num ser humano, Clara Nunes, que teria como missão espalhar um canto de luz e paz. Então por meio da profissão de cantora esse ser de luz cumpriu sua missão e ao final se encantou, voltando ao Orùṅ em forma de uma constelação.

A partir desse mito que procura interpretar a vida de Clara Nunes numa relação dessa com os valores religiosos presentes no candomblé e na umbanda foi concebido o desfile da Mocidade. Seu samba-enredo conta, para a platéia, o mito imaginado no enredo:

Vestida de luz/ Lá vem a minha Mocidade/ Clareia, abrem-se as portas do Orun/ E no Ayê, surgia então uma estrela/ Que ao entoar dos pássaros raiou/ Salve os orixás, salve Iansã... Ogum/ Ecoa a força de uma voz/Trazendo vida e paz pra essa raça/ De encantos mil/ Um santuário em forma de Brasil/ Brilhou no céu a esperança/ A profissão dos brasileiros/ Um povo unido e leal/ Que faz da dor seu carnaval/ Samba, raiz do negro... Pura emoção/ Encanta, sua divina procissão/ No morro numa linda alvorada/ Em Madureira a poesia fez morada/ É sedução, é triunfal, uma reza e um ritual/ Meu samba, leva essa homenagem/ A esse ser de luz que se encantou/ E foi morar com Deus/ Hoje tenho certeza que aqui está/ Com seu axé vai nos iluminar/ Deusa dos Orixás/ Ô ô mineira, Clara guerreira/ Meu sabiá/ Minha Morada faz a festa/ No balanço desse teu cantar

A partir desse samba cinco temas foram retirados para a organização das alas e carros alegóricos que compuseram o cortejo, os temas seriam: a luz, a brasilidade, a esperança, o louvor ao samba e o adeus.

Assim, a comissão de frente, com o tema da luz, foi composta por guardiões, todos de branco, que protegiam uma enorme esfera da qual saia um lindo sabiá vermelho, cor de Iansã, representando o Ser de Luz, o qual vinha seguido pelo Carro Abre-Alas “A Luz que veio do Orun, o reino da eternidade”, onde enormes esculturas dos principais orixás do panteão iorubá, capitaneados por Oxalufã, saudavam o pássaro. Ainda no tema da luz, seguindo o Abre-Alas, desfilaram as baianas todas vestidas na cor prata e com uma estrela nas cabeças representando essa luz. A ala das baianas é seguida pela Ala Cortejo dos Pássaros, na qual pessoas fantasiadas de sabiás seguem um portal que representaria a chegada de Clara Nunes ao Ayê.

A bateria, veio em seguida, abrindo o espaço para os três próximos temas – brasilidade, esperança e louvor ao samba - que foram contados a partir da interpretação das músicas que Clara Nunes cantou. O “Canto das Três Raças” inspirou as fantasias da bateria que a partir de elementos e as cores da bandeira do Brasil representavam as três raças formadoras do país, fantasias em amarelo com desenhos de crucifixos exaltavam o branco, em azul com desenho de búzios o negro e em verde com desenho de esmeraldas o índio.

Um momento interessante do desfile foi a evolução da bateria ao entrar no recuo. Nessa hora, alguns de seus integrantes estilizaram um desenho da bandeira do Brasil que foi saudada pela rainha da bateria, que trazia em suas mãos uma espada da qual saiam fogos de artifício, numa estilização de Iansã.

A bateria foi seguida pela Ala “Santuário de fé”, cujas fantasias traziam, nos costeiros, estilizações do decá⁷⁰. Junto a essa Ala veio o carro alegórico “Brasil mestiço santuário de fé”, também dividido nas três cores – amarelo, azul e verde - cujos destaques exibiam símbolos representativos das religiões afro, cristãs e indígenas.

A próxima ala a desfilar foi a do “Juízo Final”, que procurava exprimir a dualidade entre o bem e o mal a partir do contraste entre o branco, cor de Oxalá que é freqüentemente sincretizado com Jesus, e o preto e o vermelho, cores de Exu, muitas vezes sincretizado com o diabo.

Ala “Forças da Natureza” simbolizava a relação dessas com os orixás, tema cantado por Clara em um LP homônimo. O primeiro casal de mestre sala e porta bandeira introduziu o tema da brasilidade no desfile, antecedendo a ala “Luz do Povo” que trouxe um enorme Sol inflável sobre os componentes que vestiam uniformes de trabalhadores. Essa ala veio seguida pela “Coração Valente” que representou a força do povo brasileiro.

O Carro “Brasileiro Profissão Esperança” veio completando o tema da brasilidade e o unindo ao da esperança, com a estilização de uma favela cercada por escolas, hospitais e cinemas. Um destaque no alto desse carro representa o sol, como a luz da esperança.

A partir desse momento o desfile passou então a saudar as manifestações culturais brasileiras com a Ala “Jogo de Angola”, representando a capoeira, o segundo casal de mestre sala e porta bandeira vestidos de rei e rainha do congo, representando as congadas, a Ala Pierrô, Arlequins e Colombinas, simbolizando os carnavais de rua também lembrados na figura do terceiro casal de mestre sala e porta bandeira, que trajavam fantasias de nega maluca e do malandro, igualmente representado na Ala “Bom Malandro” cuja fantasia remete tanto ao malandro boêmio, quanto ao Zé Pelintra, um Exu da umbanda ligado a esse universo da malandragem.

⁷⁰ Peneira sobre a qual se jogam os búzios.

O mundo do samba também foi representado nesse cortejo através das Alas “Delírio Imperiano”, uma homenagem à escola Império Serrano⁷¹, e “Águia Altaneira”, homenagem a Portela. Já o samba de roda, dos batuqueiros aparece no carro “Templo do Samba”, uma estilização de um boteco, onde ocorriam rodas de samba.

O último tema do enredo, a despedida, começou a ser abordado pela Ala “Saudade sim, tristeza jamais”, frase de Monarco ao se perguntado sobre o que sentia pela Clara um ano após sua morte. Na interpretação do carnavalesco, Clara pressentiu sua morte e alguns temas de suas canções exprimiram isso. Nesse último trecho do desfile, a escola se despede de Clara relembrando seu sucesso quando ganhou o concurso “A voz de Ouro do ABC”, representado na ala mirim “Voz de Ouro”, e com o sucesso “Conto de Areia”. Segundo a escola, conto, na Bahia, significa sonho, o “Conto de Areia” é uma referência à praia e ao mar, reino de Iemanjá, esse orixá é visto na mitologia iorubá como a grande mãe e vem representada no desfile pela Ala “Canto de Iemanjá” cuja fantasia tem no adorno da cabeça um feto, numa referência ao grande sonho, nunca realizado por Clara, de se tornar mãe.

Essa ala é seguida pela “O ultimo vôo do sabiá”, que representa a morte e a “Constelação” que fala do encantamento da cantora, que não morre, mas se transforma numa estrela e vai habitar o céu.

No último carro da escola, Clara Nunes (representada por um transformista) ascende ao Orùn dentro de uma estrela. E quando essa lá chega, Olorum, divindade máxima do panteão iorubá, consagra Clara, com uma coroa de búzios, a “Deusa dos Orixás”.

* * *

Para realizar essa pesquisa entrei em contato com o Fã Clube Virtual Clara Nunes, um espaço criado na internet desde 19 de março de 2003 por Eliane Lorenzo (atual presidente) e mais um grupo de pessoas que compartilham com ela a admiração pela artista. Nesse espaço, os fãs de Clara procuram reunir e compartilhar informações sobre a cantora, há fotos digitalizadas, páginas com sua biografia, frases recolhidas ao longo de sua carreira, notícias sobre sua família e eventos que possam estar ocorrendo em sua homenagem. Lá

⁷¹ Clara Nunes cantou músicas em homenagem a essa escola e tinha uma ligação muito próxima com pessoas de lá, principalmente com Vovó Maria Joana Rezadeira, uma das pioneiras dessa escola.

pude perceber como as dimensões artística e religiosa presentes na vida de Clara até hoje continuam sendo referências para aqueles que compartilham o gosto por sua obra. Nesse espaço há uma lista de discussão na qual as pessoas trocam e-mails discutindo novidades, curiosidades, informações sobre a cantora. Uma quantidade significativa de e-mails revela que ainda nesse local a dimensão religiosa mantém forte presença seja nos *nicknames* usados pelos participantes (Guerreiro de Oxalá, Babalorixá, Mingo ty Oya, pombagiraciganalaira, yalodofé entre outros), seja nos temas debatidos nos conteúdos dos e-mails (curiosidades sobre a experiência religiosa de Clara, declarações de quanto o exemplo de Clara foi importante na formação dessas pessoas, esclarecimentos sobre o que é a umbanda e o candomblé, informações sobre as entidades, declarações de pertencimento a essas religiões, transcrições de cantigas religiosas, “receitas de trabalhos mágicos” etc), ou então, nos termos usados para saudar as pessoas no início ou no final do e-mail (saravá; eparrêi Yansã; odoyá⁷² minha mãe; Oxum okê; axé babá; okê, okê Nanã; entre outras).

Abaixo reproduzo dois e-mails retirados dessa lista para exemplificar o que foi dito:

1º Exemplo – Enviado em 02/04/2004

Meus queridos Amigos Guerreiros,

Parece que foi ontem... hoje me sinto da mesma forma que há 21 anos atrás, uma menina de 13 anos, extremamente abalada, sem entender muito sobre os mistérios da morte. Hoje, após 21 anos, a dor da perda é tão intensa quanto naquela dia.

Clarinha era realmente um "ser de luz", sua alegria, sua vivacidade, seu sorriso, sua postura digna, seu altruísmo, sua religião, serviram de exemplo e contribuíram sobremaneira para a formação da minha personalidade.

Todos nós aprendemos algo com essa guerreira, que alegrou as nossas vidas, e que continua alegrando, pois Clara está viva... dentro de cada um de nós...

Dividir essa saudade com vocês, é mais uma maneira de amortizar a falta que essa Mineira Guerreira Filha de Ogum com Yansã nos faz!!!

Beijos a todos,
Iyalofaodé

2º Exemplo – Enviado em 25/07/2004 reproduz uma frase de Pai Edu.

"Que em vocação aos orixás, ela foi preparada para isso: para cantar todos os pontos.

⁷² Expressão usada para saudar Iemanjá.

Através dos cantos de Clara Nunes muitas pessoas desenvolviam seus cultos, vários terreiros e tudo...Quer dizer que: Ela era uma mãe-de-santo cantando.Ela agradava nos clubes, nos teatros e também nos terreiros. Ela é responsável pelo canto da fé!

(depoimento de Pai Edu)

Em vida, Clara Nunes foi uma grande divulgadora das religiões afro-brasileiras cantando um repertório que esmiuçou esse universo religioso revelando um “Brasil Mestiço. Após sua morte, ao se transformar de cantora à “Deusa dos Orixás”, sua obra continua sendo referência incentivando a propagação das religiões que tanto cantou.

A partir desse mito que procura interpretar a vida de Clara Nunes numa relação dessa com os valores religiosos presentes no candomblé e na umbanda foi concebido o desfile da Mocidade. Seu samba-enredo conta, para a platéia, o mito imaginado no enredo:

Vestida de luz/ Lá vem a minha Mocidade/ Clareia, abrem-se as portas do Orun/ E no Ayê, surgia então uma estrela/ Que ao entoar dos pássaros raiou/ Salve os orixás, salve Iansã... Ogum/ Ecoa a força de uma voz/Trazendo vida e paz pra essa raça/ De encantos mil/ Um santuário em forma de Brasil/ Brilhou no céu a esperança/ A profissão dos brasileiros/ Um povo unido e leal/ Que faz da dor seu carnaval/ Samba, raiz do negro... Pura emoção/ Encanta, sua divina procissão/ No morro numa linda alvorada/ Em Madureira a poesia fez morada/ É sedução, é triunfal, uma reza e um ritual/ Meu samba, leva essa homenagem/ A esse ser de luz que se encantou/ E foi morar com Deus/ Hoje tenho certeza que aqui está/ Com seu axé vai nos iluminar/ Deusa dos Orixás/ Ô ô mineira, Clara guerreira/ Meu sabiá/ Minha Morada faz a festa/ No balanço desse teu cantar

A partir desse samba cinco temas foram retirados para a organização das alas e carros alegóricos que compuseram o cortejo, os temas seriam: a luz, a brasilidade, a esperança, o louvor ao samba e o adeus.

Assim, a comissão de frente, com o tema da luz, foi composta por guardiões, todos de branco, que protegiam uma enorme esfera da qual saía um lindo sabiá vermelho, cor de Iansã, representando o Ser de Luz, o qual vinha seguido pelo Carro Abre-Alas “A Luz que veio do Orun, o reino da eternidade”, onde enormes esculturas dos principais orixás do panteão iorubá, capitaneados por Oxalufã, saudavam o pássaro. Ainda no tema da luz, seguindo o Abre-Alas, desfilaram as baianas todas vestidas na cor prata e com uma estrela nas cabeças representando essa luz. A ala das baianas é seguida pela Ala Cortejo dos Pássaros, na qual pessoas fantasiadas de sabiás seguem um portal que representaria a chegada de Clara Nunes ao Ayê.

A bateria, veio em seguida, abrindo o espaço para os três próximos temas – brasilidade, esperança e louvor ao samba - que foram contados a partir da interpretação das músicas que Clara Nunes cantou. O “Canto das Três Raças” inspirou as fantasias da bateria que a partir de elementos e as cores da bandeira do Brasil representavam as três raças formadoras do país, fantasias em amarelo com desenhos de crucifixos exaltavam o branco, em azul com desenho de búzios o negro e em verde com desenho de esmeraldas o índio.

Um momento interessante do desfile foi a evolução da bateria ao entrar no recuo. Nessa hora, alguns de seus integrantes estilizaram um desenho da bandeira do Brasil que foi saudada pela rainha da bateria, que trazia em suas mãos uma espada da qual saíam fogos de artifício, numa estilização de lansã.

A bateria foi seguida pela Ala “Santuário de fé”, cujas fantasias traziam, nos costeiros, estilizações do decá⁷⁰. Junto a essa Ala veio o carro alegórico “Brasil mestiço santuário de fé”, também dividido nas três cores – amarelo, azul e verde - cujos destaques exibiam símbolos representativos das religiões afro, cristãs e indígenas.

A próxima ala a desfilar foi a do “Juízo Final”, que procurava exprimir a dualidade entre o bem e o mal a partir do contraste entre o branco, cor de Oxalá que é freqüentemente sincretizado com Jesus, e o preto e o vermelho, cores de Exu, muitas vezes sincretizado com o diabo.

Ala “Forças da Natureza” simbolizava a relação dessas com os orixás, tema cantado por Clara em um LP homônimo. O primeiro casal de mestre sala e porta bandeira introduziu o tema da brasilidade no desfile, antecedendo a ala “Luz do Povo” que trouxe um enorme Sol inflável sobre os componentes que vestiam uniformes de trabalhadores. Essa ala veio seguida pela “Coração Valente” que representou a força do povo brasileiro.

O Carro “Brasileiro Profissão Esperança” veio completando o tema da brasilidade e o unindo ao da esperança, com a estilização de uma favela cercada por escolas, hospitais e cinemas. Um destaque no alto desse carro representa o sol, como a luz da esperança.

A partir desse momento o desfile passou então a saudar as manifestações culturais brasileiras com a Ala “Jogo de Angola”, representando a capoeira, o segundo casal de mestre sala e porta bandeira vestidos de rei e rainha do congo, representando as congadas, a Ala Pierrô, Arlequins e Colombinas, simbolizando os carnavais de rua também lembrados na figura do terceiro casal de mestre sala e porta bandeira, que trajavam fantasias de nega maluca e do malandro, igualmente representado na Ala “Bom Malandro” cuja fantasia remete tanto ao malandro boêmio, quanto ao Zé Pelintra, um Exu da umbanda ligado a esse universo da malandragem.

⁷⁰ Peneira sobre a qual se jogam os búzios.

O mundo do samba também foi representado nesse cortejo através das Alas “Delírio Imperiano”, uma homenagem à escola Império Serrano⁷¹, e “Águia Altaneira”, homenagem a Portela. Já o samba de roda, dos batuqueiros aparece no carro “Templo do Samba”, uma estilização de um boteco, onde ocorriam rodas de samba.

O último tema do enredo, a despedida, começou a ser abordado pela Ala “Saúde sim, tristeza jamais”, frase de Monarco ao se perguntado sobre o que sentia pela Clara um ano após sua morte. Na interpretação do carnavalesco, Clara pressentiu sua morte e alguns temas de suas canções exprimiram isso. Nesse último trecho do desfile, a escola se despede de Clara relembrando seus sucesso quando ganhou o concurso “A voz de Ouro do ABC”, representado na ala mirim “Voz de Ouro”, e com o sucesso “Conto de Areia”. Segundo a escola, conto, na Bahia, significa sonho, o “Conto de Areia” é uma referência à praia e ao mar, reino de Iemanjá, esse orixá é visto na mitologia iorubá como a grande mãe e vem representada no desfile pela Ala “Canto de Iemanjá” cuja fantasia tem no adorno da cabeça um feto, numa referência ao grande sonho, nunca realizado por Clara, de se tornar mãe.

Essa ala é seguida pela “O ultimo vôo do sabiá”, que representa a morte e a “Constelação” que fala do encantamento da cantora, que não morre, mas se transforma numa estrela e vai habitar o céu.

No último carro da escola, Clara Nunes (representada por um transformista) ascende ao Orùnd dentro de uma estrela. E quando essa lá chega, Olorum, divindade máxima do panteão iorubá, consagra Clara, com uma coroa de búzios, a “Deusa dos Orixás”.

* * *

Para realizar essa pesquisa entrei em contato com o Fã Clube Virtual Clara Nunes, um espaço criado na internet desde 19 de março de 2003 por Eliane Lorenzo (atual presidente) e mais um grupo de pessoas que compartilham com ela a admiração pela artista. Nesse espaço, os fãs de Clara procuram reunir e compartilhar informações sobre a cantora, há fotos digitalizadas, páginas com sua biografia, frases recolhidas ao longo de sua carreira, notícias sobre sua família e eventos que possam estar ocorrendo em sua homenagem. Lá

⁷¹ Clara Nunes cantou músicas em homenagem a essa escola e tinha uma ligação muito próxima com pessoas de lá, principalmente com Vovó Maria Joana Rezadeira, uma das pioneiras dessa escola.

pude perceber como as dimensões artística e religiosa presentes na vida de Clara até hoje continuam sendo referências para aqueles que compartilham o gosto por sua obra. Nesse espaço há uma lista de discussão na qual as pessoas trocam e-mails discutindo novidades, curiosidades, informações sobre a cantora. Uma quantidade significativa de e-mails revela que ainda nesse local a dimensão religiosa mantém forte presença seja nos *nicknames* usados pelos participantes (Guerreiro de Oxalá, Babalorixá, Mingo ty Oya, pombagiraciganaloira, yalodofé entre outros), seja nos temas debatidos nos conteúdos dos e-mails (curiosidades sobre a experiência religiosa de Clara, declarações de quanto o exemplo de Clara foi importante na formação dessas pessoas, esclarecimentos sobre o que é a umbanda e o candomblé, informações sobre as entidades, declarações de pertencimento a essas religiões, transcrições de cantigas religiosas, “receitas de trabalhos mágicos” etc), ou então, nos termos usados para saudar as pessoas no início ou no final do e-mail (saravá; eparrêi Yansã; odoyá⁷² minha mãe; Oxum okê; axé babá; okê, okê Nanã; entre outras).

Abaixo reproduzo dois e-mails retirados dessa lista para exemplificar o que foi dito:

1º Exemplo – Enviado em 02/04/2004

Meus queridos Amigos Guerreiros,

Parece que foi ontem... hoje me sinto da mesma forma que há 21 anos atrás, uma menina de 13 anos, extremamente abalada, sem entender muito sobre os mistérios da morte. Hoje, após 21 anos, a dor da perda é tão intensa quanto naquela dia.

Clarinha era realmente um "ser de luz", sua alegria, sua vivacidade, seu sorriso, sua postura digna, seu altruísmo, sua religião, serviram de exemplo e contribuíram sobremaneira para a formação da minha personalidade.

Todos nós aprendemos algo com essa guerreira, que alegrou as nossas vidas, e que continua alegrando, pois Clara está viva... dentro de cada um de nós...

Dividir essa saudade com vocês, é mais uma maneira de amortizar a falta que essa Mineira Guerreira Filha de Ogum com Yansã nos faz!!!

Beijos a todos,
Iyalofaodé

2º Exemplo – Enviado em 25/07/2004 reproduz uma frase de Pai Edu.

"Que em vocação aos orixás, ela foi preparada para isso: para cantar todos os pontos.

⁷² Expressão usada para saudar Iemanjá.

Através dos cantos de Clara Nunes muitas pessoas desenvolviam seus cultos, vários terreiros e tudo...Quer dizer que: Ela era uma mãe-de-santo cantando.Ela agradava nos clubes, nos teatros e também nos terreiros. Ela é responsável pelo canto da fé!

(depoimento de Pai Edu)

Em vida, Clara Nunes foi uma grande divulgadora das religiões afro-brasileiras cantando um repertório que esmiuçou esse universo religioso revelando um “Brasil Mestiço. Após sua morte, ao se transformar de cantora à “Deusa dos Orixás”, sua obra continua sendo referência incentivando a propagação das religiões que tanto cantou.

Considerações Finais

Clara Nunes nunca gostou de ser situada como sambista. Na verdade, desde o início de sua carreira, sempre houve uma diversificação muito grande nos gêneros musicais que gravou. Sua experiência como *crooner* facilitou essa característica de seu trabalho e possibilitou que “passeasse” pelo bolero, pela música romântica, pela marcha-rancho, pelo samba, pelo xote, pelo jongo, pela congada, pelos pontos de umbanda e candomblé, entre outros. Mas, se inúmeros foram os gêneros que gravou, não há dúvida que foi no samba, gravando primeiramente Ataulfo Alves e Carlos Imperial, que alcançou o sucesso. A grande maioria das músicas acima analisada é samba, e foi sobretudo, por meio desse gênero que ela divulgou as religiões afro-brasileiras. Esse fato não é mera coincidência, o samba guarda profunda relação com as religiões afro-brasileiras. Como aponta Peter Fry: “Originalmente, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável” (2001:41).

Os anos de 1920 e 1930 são apontados pelos estudiosos do samba⁷³ como o período em que esse gênero se desenvolveu e se transformou no exemplo de música brasileira por excelência. Nesse período intérpretes famosos, como Carmen Miranda, alcançaram sucesso gravando muitas vezes músicas com forte presença de elementos da umbanda e do candomblé apresentados com um “toque” de brasilidade. Essa prática condizia com o projeto político modernizador dos anos 30 que propunha a superação da compreensão

⁷³ Ver Moura (1983), Vianna (1995), Reis (1993 e 1999), Sodré (1979) e Sandroni (2001).

raciológica do país por uma nova interpretação na qual o mestiço seria símbolo de brasilidade. No campo acadêmico essa mudança na interpretação racista veio principalmente com Gilberto Freyre, e sua obra “Casa Grande e Senzala”, que revolucionou o conceito de miscigenação vigente até essa época:

A mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalista etc) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade.” (Vianna, 1995: 76).

Assim, a anterior “negatividade” do mestiço se transformou em “positividade”, e a mestiçagem uma maneira singular que o brasileiro encontrou para equilibrar os antagonismos gerados no contato dos três povos que deram origem a nação. Essa ideologia da mestiçagem criada por Freyre difundiu-se socialmente tornando-se senso comum, o que era mestiço virara nacional.

Nesse processo de transformação do mestiço em “produto nacional”, certos aspectos da cultura negra foram pinçados e incorporados, em maior ou menor grau, na auto-imagem do país. Assim a feijoada se transformara em prato nacional, a capoeira na “ginástica brasileira”, o candomblé em herança africana, a umbanda em religião genuinamente brasileira e o samba em música nacional por excelência.

Nas décadas seguintes essa interpretação do mestiço foi sendo contestada principalmente no meio acadêmico. Pesquisas sobre as relações raciais no Brasil foram sendo empreendidas, entre elas podemos destacar aquela patrocinada pela UNESCO. A Segunda Guerra Mundial, com a política de separação e extermínio dos judeus empreendida pela Alemanha Nazista, legou ao mundo uma preocupação com a questão da convivência pacífica entre as diferentes raças. Nesse período, o sistema racial brasileiro foi visto como uma alternativa, um modelo a ser seguido para que se conseguisse uma convivência harmoniosa entre raças diferentes. A idéia, então, era entender o sistema brasileiro para que ele pudesse ser aplicado em outros países plurirraciais.

Conforme apontou João Baptista Borges Pereira:

“É de todos conhecida a reação de intelectuais brasileiros, mais à esquerda, contra essa idéia e como dessa reação nasceu o famoso projeto UNESCO sobre relações

raciais no Brasil (...) Os resultados dessa pesquisa inauguraram uma nova e fértil era na reflexão sobre a questão racial brasileira e marcaram etapa significativa na conscientização do negro no país” (1996:21).

A tão elogiada democracia racial foi sendo desconstruída a partir dessas pesquisas. Elas revelaram as diferentes gradações possíveis nas relações raciais, deslocando o foco de um racismo exterminador, modelo apresentado pelo nazi-facismo, para um contemporizado presente em jovens nações, que como o Brasil, formaram-se com mão de obra escrava e depois pela imigrante (Pereira, 1996).

Durante a década de 50, a sociologia crítica desnudou esse racismo contemporizado, que não costuma fazer vítimas fatais, mas que exclui e discrimina de uma forma sutil, numa duvidosa relação de aceitação das diferenças.

Se no plano acadêmico, e depois no plano do movimento negro, o mito das três raças, o elogio ao mestiço e a democracia racial foram desconstruídos, o mesmo não aconteceu, tão claramente, no plano das artes. Neste último persistiu, principalmente, uma concepção de identidade nacional baseada na mistura de três raças. Como nos fala Kabenguele Munanga:

“(...) a invenção do Brasil, como projeto de nação e povo, foi baseada num tripé construído a partir de três raízes: a índia, a negra e a branca. No ponto de junção dessas raízes se situa a mestiçagem, tanto biológica quanto cultural, a partir da qual foi pensada a construção de uma identidade nacional, de uma nova nação e de um povo diferente dos três estoques originais.” (1996:215).

Essa era a concepção de Brasil que continuaríamos encontrando na produção musical da MPB ao longo das décadas de 1960 e 1970. O projeto artístico elaborado por Adelson Alves a fim de estruturar a carreira de Clara Nunes adotou a mestiçagem como ícone, e se espelhando na personagem de Carmen Miranda, cantou um Brasil mestiço, mas que era sobretudo, negro. Foi nesse embalo que as religiões afro-brasileiras ganharam espaço não só na performance da cantora, como também em seu repertório que divulgou uma imagem bem específica dessas religiões.

Assim como ocorreu com Carmen Miranda, a carreira de Clara Nunes se desenvolveu num período em que a questão da identidade brasileira também estava em voga. Vale lembrar que como em 30, o país também se encontrava sob um regime ditatorial,

instaurado pelo golpe militar de 1964. As transformações políticas e econômicas desse período, segundo Renato Ortiz, alteraram a relação entre cultura e Estado; a política cultural implantada pelo estado autoritário brasileiro pós-64 causou um impacto efetivo sobre o mercado cultural influenciando o processo de mercantilização da cultura popular e levando a uma divisão entre cultura de massa e cultura artística. Se, como argumenta Ortiz, “nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor; isso confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente”. (1985:80)

Foi também, a partir dos anos 60, que se observou que o pluralismo cultural e a valorização étnica passaram a constituir a orientação tanto de produtores como de consumidores culturais. Nesse contexto o elemento da mestiçagem é retomado como essência de uma cultura nacional, a unidade na diversidade.

É por meios do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressão da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, as reisadas, etc, são desta forma, apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade (Ortiz 1985:140).

Essa aliança entre Identidade Nacional e Cultura Popular se fez presente também nos discursos de vários movimentos intelectuais e artísticos que propunham redefinir a problemática da identidade brasileira em termo de oposição ao colonialismo; como é o caso do Tropicalismo.

Assim, no contexto dos anos 70, elementos culturais negros, como as chamadas religiões afro-brasileiras, adquiriram maior reconhecimento oficial. A indústria fonográfica se mostrou mais interessada do que nunca nesses elementos culturais negros e eles se tornaram cada vez mais presente nas imagens e discursos de brasilidade oficial e comercial.

As influências africanas na cultura brasileira foram, então, resgatadas com força total. O candomblé se expandiu adquirindo tal prestígio, que na década de 1980 se consolida como religião de conversão universal, deixando de ser uma religião exclusivamente de negros (Silva, 1995 e Silva & Amaral, 1996). As artes (música, cinema, teatro, dança, etc) buscaram nos elementos que remetem a um passado africano as novas referências e houve

um grande aumento da produção e consumo de música com forte presença das temáticas afro-brasileiras, entre elas a religião.

No cenário musical nacional surgiu uma série de compositores e intérpretes que buscaram, na nascente “cultura afro-brasileira”, os elementos para compor suas obras.

A partir da década de 60, com o questionamento e crítica das influências externas em nossa cultura e nos meios de comunicação de massa, surgem movimentos de conscientização política como os dos negros, e artísticos, como o tropicalismo, que revalorizam os temas nacionais. A cultura afro-brasileira entrou na moda nos grandes centros urbanos do sudeste, e artistas, nacionalmente reconhecidos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lira, Martinho da Vila, Clara Nunes e outros, em geral ligados ao candomblé e à umbanda, divulgaram nacionalmente os nomes e as lendas dos orixás. (Silva & Amaral 1996:206)

Dentre esses artistas acima citados, Clara Nunes foi aquela que mais freqüente e explicitamente cantava músicas com temas ligados ao candomblé e a umbanda. A obra de Clara Nunes (seu repertório, sua performance em vídeos e shows, a personagem que criou para divulgar sua carreira, a própria forma que expôs, em revistas e jornais, suas experiências religiosas) é um exemplo paradigmático de como, via música, as religiões afro-brasileiras impregnaram a cultura nacional com seus valores, suas cores, seus orixás, seus ritmos.

Recuperando as trajetórias artística e religiosa da cantora, assim como a análise de sua obra, aqui apresentada, pode-se constatar como essas correspondem não só a formação do campo religioso afro-brasileiro, como também reproduzem uma visão positiva dessa religiosidade no âmbito da cultura nacional.

Sua primeira experiência religiosa foi no catolicismo, durante a infância, apenas na adolescência é que teve os primeiros contatos com o espiritismo, quando sua família se converteu ao kardecismo. Nessa primeira experiência com o espiritismo, Clara conheceu um kardecismo tradicional, praticado em Minas, fortemente influenciado pelos ensinamentos do médium Chico Xavier, que pregava o modelo católico de santidade (sofrimento, renúncia, pobreza e caridade)⁷⁴. Isso marcou sua concepção sobre as religiões afro-brasileiras que a

⁷⁴ No livro “Entre dois mundos”, Sandra Stoll (2004) analisa o desenvolvimento do espiritismo kardecista no Brasil. Nele, a autora demonstra que no Brasil haveria duas grandes vertentes do espiritismo, uma mais antiga e difundida que seria a de Chico Xavier que tem como característica o modelo católico de santidade

acompanhou pela vida afora como se vê na reportagem numa reportagem publicada no Jornal Folha de São Paulo em 1975. Quando perguntada sobre as provas que a umbanda já lhe deu, sua resposta explicitou práticas mais próximas do modelo kardecista do que do afro como as “mensagens da mãe e de outros parentes, psicografadas ou transmitidas através de médiuns incorporados”.

Somente numa fase posterior da sua vida, Clara Nunes se converteu a umbanda com o batismo no Rio Capibaribe. Sua inserção nessa religião ocorreu em dois lugares específicos, inicialmente no terreiro de Pai Edu uma casa de xangô pernambucano⁷⁵, e mais tarde nos terreiros cariocas, em especial o de Vovó Maria Joana Rezadeira. Com isso a cantora teve contato tanto com práticas influenciadas pela tradição bantu (a umbanda e a macumba do Rio de Janeiro) quanto pela iorubá (o xangô pernambucano).

Na época da conversão de Clara Nunes havia uma maior valorização da tradição iorubá em relação a bantu, em especial os terreiros nagôs baianos (Gantois, Casa Branca e Opô Afonjá) que serviram de exemplo para a elaboração de etnografias clássicas sobre o culto do candomblé no Brasil nas quais essas práticas foram consideradas mais “puras” por uma série de intelectuais desde os anos 40, entre eles Arthur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger, o que conferiu a esses terreiros notoriedade e legitimação. Por isso, as práticas iorubás eram mais valorizadas e apareciam com mais frequência nas músicas, nas peças de teatro, nas tramas das novelas, nos enredos de escola de samba etc. Isso ocorreu principalmente na MPB produzida nessa época, sendo muito menor a referência à tradição angola em relação à nagô ricamente detalha nos trabalhos de Vinícius de Moraes, Baden Powell, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, João Bosco Aldir Blanc entre outros.

Talvez por ter tido uma experiência pessoal marcada pelo trânsito entre as chamadas “religiões espíritas” no Brasil, e assim também ter entrado em contato com as práticas bantas, Clara foi uma das poucas artistas que tem em seu repertório referências ao candomblé angola e as entidades bantas. Uma outra característica do repertório de Clara Nunes é que quando as mais variadas práticas bantas e iorubás aparecem juntas numa

(sofrimento, sacrifício, renúncia, pobreza, desapego e caridade), e outra difundida por Luiz Gasparetto que se contrapõe a Chico Xavier desenvolvendo um modelo baseado na prosperidade (felicidade, prazer, auto-realização, prosperidade e auto-ajuda).

⁷⁵ Esse é o nome pelo qual a modalidade de culto afro-brasileiro é conhecida em Pernambuco. Ao que parece o terreiro de Pai Edu abriga tanto rituais de candomblé quanto de umbanda como outros terreiros de xangô parecem também fazer. Para maiores informações ver Brandão e Motta (2002).

música, não há entre elas uma relação hierárquica, assim como também não há uma relação hierárquica entre candomblé e umbanda. Todas são descritas de forma positiva, e nenhuma se sobrepõe a outra. Exemplos do que foi dito pode ser encontrado em duas músicas, “Banho de Manjeriçã” e “Nação”. Na primeira as práticas mágicas da umbanda são descritas de forma bem positiva, valorizando o poder de cura dessa religião, além disso a umbanda aparece no mesmo nível hierárquico do cristianismo. Já na segunda, Clara declara pertencer a todas as nações, Angola, Keto e Nagô, sem distinção e ao final saúda tanto orixás, quanto pretos velhos, sem colocá-los numa relação de desigualdade.

O repertório musical de Clara Nunes, sua performance em vídeo clipes, e as fotos usadas no material de divulgação de seus LPs exibiram de forma rica e didática as religiões afro-brasileiras, foram importantes veículos de divulgação e legitimação dessas religiões para um público geral. Eles imprimiram na cantora uma marca de religiosidade que lhe permitiu tornar-se um ícone. Foi esse ícone que não morreu, mas se “encantou” e até hoje promove o conhecimento e a valorização da fé que tanto cantou.

Bibliografia

ALBIN, Ricardo Cravo

2003. *O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro, Ediouro.

AMARAL, Rita.

2002. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro. Pallas.

1992. *Povo-de-santo, povo-de-festa: o estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. São Paulo, FFLCH/USP. Dissertação de Mestrado

_____ & SILVA, Vagner Gonçalves da.

2004. “Foi conta pra todo canto. Música popular e cultura religiosa afro-brasileira”. In: *Cultura Brasileira: O jeito de ser e viver de um povo*. São Paulo, Nanquim.

2002. “A ‘Força da Casa do Rei’: Caio de Xangô e o candomblé de São Paulo”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

1992. “Cantar para subir. Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”. In *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, Iser vol. 16, nº1/2.

ANDRADE, Rosana de.

2002. *Fotografia e Antropologia: olhares de fora-dentro*. São Paulo, Educ.

ARAI, Yoshiro.

1994. “O Carnaval do Recife e a formação do Folclore Negro no Brasil”. In: *Possessão e Procissão: religiosidade popular no Brasil*. NAKAMAKI, Hirochika & FILHO, Américo Pellegrinni (orgs). Osaka, Senri Ethnological Reports 1, National Museum of Ethnology.

AUGRAS, Monique.

1998. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas.

1993. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis, Vozes.

BAPTISTA, Rachel Rua

2002. *Entre o Lúdico e o Sagrado: Religiões Afro-brasileiras e o Carnaval em São Paulo*. Relatório de Pesquisa (mimeo). São Paulo, FAPESP.

2001. *Religião, Música e Cultura Nacional*. Relatório de Pesquisa (mimeo). São Paulo, FAPESP.

BARTHES, Roland

1990. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira

BASTIDE, Roger

1985. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo, Pioneira

BOSI, Alfredo

2002. "Plural, mas não caótico". In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ática.

BOURDIEU, Pierre.

1987. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

1983. "Gostos de classe e estilos de vida". In : ORTIZ, Renato (org). *Bourdieu*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 39. São Paulo, Ática.

BRANDÃO, Maria do Carmo e MOTTA, Roberto.

2002. "Adão e Abadia: carisma e tradição no xangô de Pernambuco". In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

CALADO, Celso

2000. *Tropicália: a história de uma revolução cultural*. São Paulo, Editora 34

CASTRO, Yeda Pessoa de

1983. "Das línguas africanas ao português brasileiro". In: *Afro-Ásia*, nº14, Salvador.

CARVALHO, Alice Rezende de.

2004. "O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CARVALHO, José Murilo de.

2004. "O Brasil, de Noel a Gabriel". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CASTRO, Ruy

1991. *Chega de saudade : a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das Letras.

CAVALCANTE, Berenice.

2004. "A república às avessas: boemia carioca e crítica libertina". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CHAVES, Rita; SECCO, Carmen e MACÊDO, Tânia

2003. *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. Maputo, Imprensa Universitária UEM.

CORRÊA, Norton F.

2002. “Moça de Oxum: cotidiano e sociabilidade no batuque gaúcho”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

Enciclopédia da música brasileira (1997), São Paulo, Art.

DAMATTA, Roberto.

1984. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Editora Rocco.

1983. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar.

1978. *O ofício de etnólogo, ou como ter antropológico blues*. In *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar.

DANTAS, Beatriz Góis

2002. “Naná de Aracaju: trajetória de uma mãe plural”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

1988. *Vovó Nagô e Papai Branco*. Rio de Janeiro, Graal.

EISENBERG, José.

2004. “A caixa de Pandora”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

FAVARETTO, Celso Fernando.

1996. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo, Atelie.

FÉLIX, Anísio.

(Sem data). *Filhos de Gandhi: A história de um afoxé*. Gráfica Central LTDA, Salvador Bahia.

FERRETTI, Sergio

2002. “Andresa e Dudu – Os Jeje e os Nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de minas maranhense”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

FRY, Peter.

2001. “Feijoada e soul food 25 anos depois”. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*. ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG, Mirian (orgs). Rio de Janeiro. DP&A.

GEERTZ, Clifford.

2003. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes.

2002. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

2001. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar.

1978. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar.

GIUMBELLI, Emerson.

2002. “Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.
- GOMES, Josildeth.
1999. “Em torno de um manifesto de Ialorixás Baianas contra o sincretismo”. In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.
- GUERREIRO, Goli.
2000. *A Trama dos Tambores: música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.
1970. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.
- LIGIÉRO, Zeca.
2003. “Performances procissionais afro-brasileiras”. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.
- LODY, Raul Giovanni
1976. Afoxé. Cadernos de Folclore nº7, Rio de Janeiro, Funarte.
_____ e SILVA, Vagner Gonçalves da.
2002. “Joãozinho da Giméia: o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.
- LOPES, Ney
1992. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas.
- MAGGIE, Yvonne.
2001. “Fetichismo, feitiço, magia e religião”. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*. ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG, Mirian (orgs). Rio de Janeiro. DP&A.
1992. *Medo de Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.
- MELLO, Zuza Homem de.
2003. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34.
- MIRANDA, Wander Melo.
2004. “Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

- MONTERO, Paula.
1994. "Magia, racionalidade e sujeitos políticos". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n.26.
- MONTES, Maria Lucia.
1997. "O Erudito e o que é Popular ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa". In: *Revista USP*, n.32, pp.6-25.
- MOURA, Roberto
1998. *MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo, Irmãos Vitale.
1983. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE
- MUNANGA, Kabengele
1996. "As facetas de um racismo silenciado". In: SCHWARCZ, Lilia M. e QUEIROZ, Renato (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo. Edusp.
- NAPOLITANO, Marcos.
2004. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Editora Contexto.
2001. *Seguindo a canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume.
- NAVES, Santuza Cambraia.
2004. "A canção popular entre a biblioteca e a rua". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.
1998. *O violão azul : modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas Editora.
- NOGUEIRA, Marise
2003. "Performance: Povo de rua". In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.
- NOVAES, Sylvia C.; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T. da; FERRARI, Florência; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose S. G. (orgs).
2005. *Escrituras da Imagem*. São Paulo, Edusp.
- ORTIZ, Renato.
1999. *A morte branca do feiticeiro negro*. São Paulo, Brasiliense.
1994. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense.
1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo. Brasiliense.
- PAES, José Paulo
2002. "Música e Democracia". In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Editora Ática.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder.
2003. *Cacique de Ramos: Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro. Editora e-papers.
- PEREIRA, João Baptista Borges.
1996. "O retorno do racismo". In: SCHWARCZ, Lilia M. e QUEIROZ, Renato (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo. Edusp.
- PORDEUS, Ismael.
1999. "Espaço, tempo e memória na umbanda luso-afro-brasileira". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.
- PRANDI, Reginaldo
2005. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras.
2001. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras.
2000. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. In *Revista USP*, São Paulo nº 46, pp. 52-65.
1999. "Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, braqueamento e africanização". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Pallas, Rio de Janeiro; CEAO, Salvador.
- QUIRINO, Manuel.
1938. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.
- QUITERO-RIVERA, Mareia.
2000. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo, AnnaBlume.
- RAMOS, Arthur.
1940. *O negro brasileiro*. São Paulo, Nacional.
- REIS, Leticia Vidor de Sousa.
1999. *Na Batucada da Vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)*. São Paulo, FFLCH-USP (mimeo).
1993. "A 'Aquarela do Brasil': reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira". In: *Cadernos de Campo*, n.3, ano III.
- RIBEIRO, Darcy.
1995. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- RODRIGUES, Raimundo Nina.
1935. *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

SANDRONI, Carlos.

2004. "Adeus a MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras Conversas sobre os jeitos da canção*. Vol. 1 Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

2001. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ.

SANTOS, Jocélio Teles dos.

2002. "Menininha do Gantois: a sacralização do poder". In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

SCHECHNER, Richard.

2003. "O que é performance?". In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de

1997. *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira*. Vol. 1 e 2. São Paulo, Editora 34

SILVA, Salomão Jovino da.

2000. *A polifonia do protesto negro: movimentos culturais e musicalidades negras urbanas- anos 70/80 - Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro*. São Paulo, PUC (mimeo).

SILVA, Vagner Gonçalves da

2000. *O Antropólogo e sua Magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. São Paulo, EDUSP.

1999. "Reafricanização e sincretismo: interpretações acadêmicas e experiências religiosas". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.

1995. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis, Vozes.

1994. *Candomblé e Umbanda*. São Paulo, Ática.

& AMARAL, Rita.

2000 - *Religiões afro-brasileiras e Cultura Nacional*. Relatório de Pesquisa. São Paulo, FAPESP, (mimeo).

1996. "Símbolos da herança africana: Por que candomblé". In: SCHWARCZ, Lília & REIS, Leticia (orgs.)- *Negras Imagens. Ensaios sobre escravidão e cultura*. São Paulo, Edusp e Estação Ciência, pp.195-209.

SKIDMORE, Thomas E.

2000. *Uma História do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SODRÉ, Muniz.

1979. *Samba: O dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad.

SOUZA, Eneida Maria de.

2004. "Carmen Miranda: do kitsch ao cult". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

SOUZA, Tárík de

2003. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, Editora 34.

STARLING, Heloisa Maria Murgel.

2004. "Uma república pelas tabelas". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

STOLL, Sandra Jacqueline

1999. *Entre dois mundos : o espiritismo da França e no Brasil*. São Paulo, FFLCH/USP. Tese de Doutorado (mimeo).

TEXEIRA, Marina Lima.

1999. "Candomblé e a [re] invenção de tradições". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.

TINHORÃO, José Ramos

1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34.

1997. *Música popular brasileira, um tema em debate*. São Paulo, Editora 34.

1988. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo, Art Editora.

VARGENS, João Baptista & MONTE, Carlos.

2001. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro, Manatã.

VERGER, Pierre.

1999. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. São Paulo, EDUSP.

VIANNA, Hermano

1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar.

VIANNA, Leticia C. R.

1999. *Bezerra da Silva Produto do Morro: Trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.

VILA, Martinho da

1999. *Kizombas, Andanças e Festanças*. Rio de Janeiro, Record.

WISNIK, José Miguel.

2002. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ática.

ZENICOLA, Denise.

2003. “A coreografia das labás”. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.

Fontes Digitais Consultadas

www.dicionariompb.com.br

www.claraguerreira.hpg.ig.com.br/biografia.htm

www.geocities.com/SouthBeach/Bay/2796/index2.html

www.moderna2000.com.br/biografia/biocnunes.htm

www.gresportela.com.br

<http://www.folha.uol.com.br/>

www.jbonline.com.br

<http://www.estadao.com.br/>

www.faclubevirtualclaranunes.com.br

www.grupoclaranunes.com.br

<http://www.favelatemmemoria.com.br>

Considerações Finais

Clara Nunes nunca gostou de ser situada como sambista. Na verdade, desde o início de sua carreira, sempre houve uma diversificação muito grande nos gêneros musicais que gravou. Sua experiência como *crooner* facilitou essa característica de seu trabalho e possibilitou que “passeasse” pelo bolero, pela música romântica, pela marcha-rancho, pelo samba, pelo xote, pelo jongo, pela congada, pelos pontos de umbanda e candomblé, entre outros. Mas, se inúmeros foram os gêneros que gravou, não há dúvida que foi no samba, gravando primeiramente Ataulfo Alves e Carlos Imperial, que alcançou o sucesso. A grande maioria das músicas acima analisada é samba, e foi sobretudo, por meio desse gênero que ela divulgou as religiões afro-brasileiras. Esse fato não é mera coincidência, o samba guarda profunda relação com as religiões afro-brasileiras. Como aponta Peter Fry: “Originalmente, quando o samba era produzido e consumido pelo povo do morro, era severamente reprimido pela polícia e forçado a se esconder no candomblé, então considerado ligeiramente mais aceitável” (2001:41).

Os anos de 1920 e 1930 são apontados pelos estudiosos do samba⁷³ como o período em que esse gênero se desenvolveu e se transformou no exemplo de música brasileira por excelência. Nesse período intérpretes famosos, como Carmen Miranda, alcançaram sucesso gravando muitas vezes músicas com forte presença de elementos da umbanda e do candomblé apresentados com um “toque” de brasilidade. Essa prática condizia com o projeto político modernizador dos anos 30 que propunha a superação da compreensão

⁷³ Ver Moura (1983), Vianna (1995), Reis (1993 e 1999), Sodré (1979) e Sandroni (2001).

raciológica do país por uma nova interpretação na qual o mestiço seria símbolo de brasilidade. No campo acadêmico essa mudança na interpretação racista veio principalmente com Gilberto Freyre, e sua obra “Casa Grande e Senzala”, que revolucionou o conceito de miscigenação vigente até essa época:

A mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalista etc) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade.” (Vianna, 1995: 76).

Assim, a anterior “negatividade” do mestiço se transformou em “positividade”, e a mestiçagem uma maneira singular que o brasileiro encontrou para equilibrar os antagonismos gerados no contato dos três povos que deram origem a nação. Essa ideologia da mestiçagem criada por Freyre difundiu-se socialmente tornando-se senso comum, o que era mestiço virara nacional.

Nesse processo de transformação do mestiço em “produto nacional”, certos aspectos da cultura negra foram pinçados e incorporados, em maior ou menor grau, na auto-imagem do país. Assim a feijoada se transformara em prato nacional, a capoeira na “ginástica brasileira”, o candomblé em herança africana, a umbanda em religião genuinamente brasileira e o samba em música nacional por excelência.

Nas décadas seguintes essa interpretação do mestiço foi sendo contestada principalmente no meio acadêmico. Pesquisas sobre as relações raciais no Brasil foram sendo empreendidas, entre elas podemos destacar aquela patrocinada pela UNESCO. A Segunda Guerra Mundial, com a política de separação e extermínio dos judeus empreendida pela Alemanha Nazista, legou ao mundo uma preocupação com a questão da convivência pacífica entre as diferentes raças. Nesse período, o sistema racial brasileiro foi visto como uma alternativa, um modelo a ser seguido para que se conseguisse uma convivência harmoniosa entre raças diferentes. A idéia, então, era entender o sistema brasileiro para que ele pudesse ser aplicado em outros países plurirraciais.

Conforme apontou João Baptista Borges Pereira:

“É de todos conhecida a reação de intelectuais brasileiros, mais à esquerda, contra essa idéia e como dessa reação nasceu o famoso projeto UNESCO sobre relações

raciais no Brasil (...) Os resultados dessa pesquisa inauguraram uma nova e fértil era na reflexão sobre a questão racial brasileira e marcaram etapa significativa na conscientização do negro no país” (1996:21).

A tão elogiada democracia racial foi sendo desconstruída a partir dessas pesquisas. Elas revelaram as diferentes gradações possíveis nas relações raciais, deslocando o foco de um racismo exterminador, modelo apresentado pelo nazi-facismo, para um contemporizado presente em jovens nações, que como o Brasil, formaram-se com mão de obra escrava e depois pela imigrante (Pereira, 1996).

Durante a década de 50, a sociologia crítica desnudou esse racismo contemporizado, que não costuma fazer vítimas fatais, mas que exclui e discrimina de uma forma sutil, numa duvidosa relação de aceitação das diferenças.

Se no plano acadêmico, e depois no plano do movimento negro, o mito das três raças, o elogio ao mestiço e a democracia racial foram desconstruídos, o mesmo não aconteceu, tão claramente, no plano das artes. Neste último persistiu, principalmente, uma concepção de identidade nacional baseada na mistura de três raças. Como nos fala Kabenguele Munanga:

“(...) a invenção do Brasil, como projeto de nação e povo, foi baseada num tripé construído a partir de três raças: a índia, a negra e a branca. No ponto de junção dessas raças se situa a mestiçagem, tanto biológica quanto cultural, a partir da qual foi pensada a construção de uma identidade nacional, de uma nova nação e de um povo diferente dos três estoques originais.” (1996:215).

Essa era a concepção de Brasil que continuaríamos encontrando na produção musical da MPB ao longo das décadas de 1960 e 1970. O projeto artístico elaborado por Adelson Alves a fim de estruturar a carreira de Clara Nunes adotou a mestiçagem como ícone, e se espelhando na personagem de Carmen Miranda, cantou um Brasil mestiço, mas que era sobretudo, negro. Foi nesse embalo que as religiões afro-brasileiras ganharam espaço não só na performance da cantora, como também em seu repertório que divulgou uma imagem bem específica dessas religiões.

Assim como ocorreu com Carmen Miranda, a carreira de Clara Nunes se desenvolveu num período em que a questão da identidade brasileira também estava em voga. Vale lembrar que como em 30, o país também se encontrava sob um regime ditatorial,

instaurado pelo golpe militar de 1964. As transformações políticas e econômicas desse período, segundo Renato Ortiz, alteraram a relação entre cultura e Estado; a política cultural implantada pelo estado autoritário brasileiro pós-64 causou um impacto efetivo sobre o mercado cultural influenciando o processo de mercantilização da cultura popular e levando a uma divisão entre cultura de massa e cultura artística. Se, como argumenta Ortiz, “nos anos 30 as produções culturais eram restritas e atingiam um número reduzido de pessoas. Hoje elas são cada vez mais diferenciadas e atingem um grande público consumidor; isso confere ao mercado cultural uma dimensão nacional que ele não possuía anteriormente”. (1985:80)

Foi também, a partir dos anos 60, que se observou que o pluralismo cultural e a valorização étnica passaram a constituir a orientação tanto de produtores como de consumidores culturais. Nesse contexto o elemento da mestiçagem é retomado como essência de uma cultura nacional, a unidade na diversidade.

É por meios do mecanismo de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressão da cultura nacional. O candomblé, o carnaval, as reisadas, etc, são desta forma, apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade (Ortiz 1985:140).

Essa aliança entre Identidade Nacional e Cultura Popular se fez presente também nos discursos de vários movimentos intelectuais e artísticos que propunham redefinir a problemática da identidade brasileira em termo de oposição ao colonialismo; como é o caso do Tropicalismo.

Assim, no contexto dos anos 70, elementos culturais negros, como as chamadas religiões afro-brasileiras, adquiriram maior reconhecimento oficial. A indústria fonográfica se mostrou mais interessada do que nunca nesses elementos culturais negros e eles se tornaram cada vez mais presente nas imagens e discursos de brasilidade oficial e comercial.

As influências africanas na cultura brasileira foram, então, resgatadas com força total. O candomblé se expandiu adquirindo tal prestígio, que na década de 1980 se consolida como religião de conversão universal, deixando de ser uma religião exclusivamente de negros (Silva, 1995 e Silva & Amaral, 1996). As artes (música, cinema, teatro, dança, etc) buscaram nos elementos que remetem a um passado africano as novas referências e houve

um grande aumento da produção e consumo de música com forte presença das temáticas afro-brasileiras, entre elas a religião.

No cenário musical nacional surgiu uma série de compositores e intérpretes que buscaram, na nascente “cultura afro-brasileira”, os elementos para compor suas obras.

A partir da década de 60, com o questionamento e crítica das influências externas em nossa cultura e nos meios de comunicação de massa, surgem movimentos de conscientização política como os dos negros, e artísticos, como o tropicalismo, que revalorizam os temas nacionais. A cultura afro-brasileira entrou na moda nos grandes centros urbanos do sudeste, e artistas, nacionalmente reconhecidos, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lira, Martinho da Vila, Clara Nunes e outros, em geral ligados ao candomblé e à umbanda, divulgaram nacionalmente os nomes e as lendas dos orixás. (Silva & Amaral 1996:206)

Dentre esses artistas acima citados, Clara Nunes foi aquela que mais freqüente e explicitamente cantava músicas com temas ligados ao candomblé e a umbanda. A obra de Clara Nunes (seu repertório, sua performance em vídeos e shows, a personagem que criou para divulgar sua carreira, a própria forma que expôs, em revistas e jornais, suas experiências religiosas) é um exemplo paradigmático de como, via música, as religiões afro-brasileiras impregnaram a cultura nacional com seus valores, suas cores, seus orixás, seus ritmos.

Recuperando as trajetórias artística e religiosa da cantora, assim como a análise de sua obra, aqui apresentada, pode-se constatar como essas correspondem não só a formação do campo religioso afro-brasileiro, como também reproduzem uma visão positiva dessa religiosidade no âmbito da cultura nacional.

Sua primeira experiência religiosa foi no catolicismo, durante a infância, apenas na adolescência é que teve os primeiros contatos com o espiritismo, quando sua família se converteu ao kardecismo. Nessa primeira experiência com o espiritismo, Clara conheceu um kardecismo tradicional, praticado em Minas, fortemente influenciado pelos ensinamentos do médium Chico Xavier, que pregava o modelo católico de santidade (sofrimento, renúncia, pobreza e caridade)⁷⁴. Isso marcou sua concepção sobre as religiões afro-brasileiras que a

⁷⁴ No livro “Entre dois mundos”, Sandra Stoll (2004) analisa o desenvolvimento do espiritismo kardecista no Brasil. Nele, a autora demonstra que no Brasil haveria duas grandes vertentes do espiritismo, uma mais antiga e difundida que seria a de Chico Xavier que tem como característica o modelo católico de santidade

acompanhou pela vida afora como se vê na reportagem numa reportagem publicada no Jornal Folha de São Paulo em 1975. Quando perguntada sobre as provas que a umbanda já lhe deu, sua resposta explicitou práticas mais próximas do modelo kardecista do que do afro como as “mensagens da mãe e de outros parentes, psicografadas ou transmitidas através de médiuns incorporados”.

Somente numa fase posterior da sua vida, Clara Nunes se converteu a umbanda com o batismo no Rio Capibaribe. Sua inserção nessa religião ocorreu em dois lugares específicos, inicialmente no terreiro de Pai Edu uma casa de xangô pernambucano⁷⁵, e mais tarde nos terreiros cariocas, em especial o de Vovó Maria Joana Rezadeira. Com isso a cantora teve contato tanto com práticas influenciadas pela tradição bantu (a umbanda e a macumba do Rio de Janeiro) quanto pela iorubá (o xangô pernambucano).

Na época da conversão de Clara Nunes havia uma maior valorização da tradição iorubá em relação a bantu, em especial os terreiros nagôs baianos (Gantois, Casa Branca e Opô Afonjá) que serviram de exemplo para a elaboração de etnografias clássicas sobre o culto do candomblé no Brasil nas quais essas práticas foram consideradas mais “puras” por uma série de intelectuais desde os anos 40, entre eles Arthur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger, o que conferiu a esses terreiros notoriedade e legitimação. Por isso, as práticas iorubás eram mais valorizadas e apareciam com mais frequência nas músicas, nas peças de teatro, nas tramas das novelas, nos enredos de escola de samba etc. Isso ocorreu principalmente na MPB produzida nessa época, sendo muito menor a referência à tradição angola em relação à nagô ricamente detalha nos trabalhos de Vinícius de Moraes, Baden Powell, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, João Bosco Aldir Blanc entre outros.

Talvez por ter tido uma experiência pessoal marcada pelo trânsito entre as chamadas “religiões espíritas” no Brasil, e assim também ter entrado em contato com as práticas bantas, Clara foi uma das poucas artistas que tem em seu repertório referências ao candomblé angola e as entidades bantas. Uma outra característica do repertório de Clara Nunes é que quando as mais variadas práticas bantas e iorubás aparecem juntas numa

(sofrimento, sacrifício, renúncia, pobreza, desapego e caridade), e outra difundida por Luiz Gasparetto que se contrapõe a Chico Xavier desenvolvendo um modelo baseado na prosperidade (felicidade, prazer, auto-realização, prosperidade e auto-ajuda).

⁷⁵ Esse é o nome pelo qual a modalidade de culto afro-brasileiro é conhecida em Pernambuco. Ao que parece o terreiro de Pai Edu abriga tanto rituais de candomblé quanto de umbanda como outros terreiros de xangô parecem também fazer. Para maiores informações ver Brandão e Motta (2002).

música, não há entre elas uma relação hierárquica, assim como também não há uma relação hierárquica entre candomblé e umbanda. Todas são descritas de forma positiva, e nenhuma se sobrepõe a outra. Exemplos do que foi dito pode ser encontrado em duas músicas, “Banho de Manjeriçã” e “Nação”. Na primeira as práticas mágicas da umbanda são descritas de forma bem positiva, valorizando o poder de cura dessa religião, além disso a umbanda aparece no mesmo nível hierárquico do cristianismo. Já na segunda, Clara declara pertencer a todas as nações, Angola, Keto e Nagô, sem distinção e ao final saúda tanto orixás, quanto pretos velhos, sem colocá-los numa relação de desigualdade.

O repertório musical de Clara Nunes, sua performance em vídeo clipes, e as fotos usadas no material de divulgação de seus LPs exibiram de forma rica e didática as religiões afro-brasileiras, foram importantes veículos de divulgação e legitimação dessas religiões para um público geral. Eles imprimiram na cantora uma marca de religiosidade que lhe permitiu tornar-se um ícone. Foi esse ícone que não morreu, mas se “encantou” e até hoje promove o conhecimento e a valorização da fé que tanto cantou.

Bibliografia

ALBIN, Ricardo Cravo

2003. *O Livro de Ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro, Ediouro.

AMARAL, Rita.

2002. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro, Pallas.

1992. *Povo-de-santo, povo-de-festa: o estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. São Paulo, FFLCH/USP. Dissertação de Mestrado

_____ & SILVA, Vagner Gonçalves da.

2004. “Foi conta pra todo canto. Música popular e cultura religiosa afro-brasileira”. In: *Cultura Brasileira: O jeito de ser e viver de um povo*. São Paulo, Nanquim.

2002. “A ‘Força da Casa do Rei’: Caio de Xangô e o candomblé de São Paulo”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

1992. “Cantar para subir. Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista”. In *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, Iser vol. 16, nº1/2.

ANDRADE, Rosana de.

2002. *Fotografia e Antropologia: olhares de fora-dentro*. São Paulo, Educ.

ARAI, Yoshiro.

1994. “O Carnaval do Recife e a formação do Folclore Negro no Brasil”. In: *Possessão e Procissão: religiosidade popular no Brasil*. NAKAMAKI, Hirochika & FILHO, Américo Pellegrinni (orgs). Osaka, Senri Ethnological Reports 1, National Museum of Ethnology.

AUGRAS, Monique.

1998. *O Brasil do samba enredo*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas.

1993. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis, Vozes.

BAPTISTA, Rachel Rua

2002. *Entre o Lúdico e o Sagrado: Religiões Afro-brasileiras e o Carnaval em São Paulo*. Relatório de Pesquisa (mimeo). São Paulo, FAPESP.

2001. *Religião, Música e Cultura Nacional*. Relatório de Pesquisa (mimeo). São Paulo, FAPESP.

BARTHES, Roland

1990. *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira

BASTIDE, Roger

1985. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo, Pioneira

BOSI, Alfredo

2002. "Plural, mas não caótico". In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ática.

BOURDIEU, Pierre.

1987. *Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.

1983. "Gostos de classe e estilos de vida". In : ORTIZ, Renato (org). *Bourdieu*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, nº 39. São Paulo, Ática.

BRANDÃO, Maria do Carmo e MOTTA, Roberto.

2002. "Adão e Abadia: carisma e tradição no xangô de Pernambuco". In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

CALADO, Celso

2000. *Tropicália: a história de uma revolução cultural*. São Paulo, Editora 34

CASTRO, Yeda Pessoa de

1983. "Das línguas africanas ao português brasileiro". In: *Afro-Ásia*, nº14, Salvador.

CARVALHO, Alice Rezende de.

2004. "O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CARVALHO, José Murilo de.

2004. "O Brasil, de Noel a Gabriel". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CASTRO, Ruy

1991. *Chega de saudade : a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo, Companhia das Letras.

CAVALCANTE, Berenice.

2004. "A república às avessas: boemia carioca e crítica libertina". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

CHAVES, Rita; SECCO, Carmen e MACÊDO, Tânia

2003. *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. Maputo, Imprensa Universitária UEM.

CORRÊA, Norton F.

2002. “Moça de Oxum: cotidiano e sociabilidade no batuque gaúcho”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

Enciclopédia da música brasileira (1997), São Paulo, Art.

DAMATTA, Roberto.

1984. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Editora Rocco.

1983. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro, Zahar.

1978. *O ofício de etnólogo, ou como ter antropológico blues*. In *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar.

DANTAS, Beatriz Góis

2002. “Nanã de Aracaju: trajetória de uma mãe plural”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

1988. *Vovó Nagô e Papai Branco*. Rio de Janeiro, Graal.

EISENBERG, José.

2004. “A caixa de Pandora”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

FAVARETTO, Celso Fernando.

1996. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo, Atelie.

FÉLIX, Anísio.

(Sem data). *Filhos de Gandhi: A história de um afoxé*. Gráfica Central LTDA, Salvador Bahia.

FERRETTI, Sergio

2002. “Andresa e Dudu – Os Jeje e os Nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de minas maranhense”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

FRY, Peter.

2001. “Feijoada e soul food 25 anos depois”. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*. ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG, Mirian (orgs). Rio de Janeiro. DP&A.

GEERTZ, Clifford.

2003. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes.

2002. *Obras e Vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

2001. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro, Zahar.

1978. *Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Zahar.

GIUMBELLI, Emerson.

2002. “Zélio de Moraes e as origens da umbanda no Rio de Janeiro”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

GOMES, Josildeth.

1999. “Em torno de um manifesto de Ialorixás Baianas contra o sincretismo”. In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.

GUERREIRO, Goli.

2000. *A Trama dos Tambores: música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

1970. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LIGIÉRO, Zeca.

2003. “Performances procissionais afro-brasileiras”. In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.

LODY, Raul Giovanni

1976. Afoxé. Cadernos de Folclore nº7, Rio de Janeiro, Funarte.

_____ e SILVA, Vagner Gonçalves da.

2002. “Joãozinho da Giméia: o lúdico e o sagrado na exaltação do candomblé”. In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

LOPES, Ney

1992. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical: partido-alto, calango, chula e outras cantorias*. Rio de Janeiro, Pallas.

MAGGIE, Yvonne.

2001. “Fetichismo, feitiço, magia e religião”. In: *Fazendo Antropologia no Brasil*. ESTERCI, Neide; FRY, Peter e GOLDENBERG, Mirian (orgs). Rio de Janeiro. DP&A.

1992. *Medo de Feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional.

MELLO, Zuza Homem de.

2003. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo, Editora 34.

MIRANDA, Wander Melo.

2004. “Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

- MONTERO, Paula.
1994. "Magia, racionalidade e sujeitos políticos". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. n.26.
- MONTES, Maria Lucia.
1997. "O Erudito e o que é Popular ou Escolas de Samba: a estética negra de um espetáculo de massa". In: *Revista USP*, n.32, pp.6-25.
- MOURA, Roberto
1998. *MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo, Irmãos Vitale.
1983. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE
- MUNANGA, Kabengele
1996. "As facetas de um racismo silenciado". In: SCHWARCZ, Lilia M. e QUEIROZ, Renato (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo. Edusp.
- NAPOLITANO, Marcos.
2004. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Editora Contexto.
2001. *Seguindo a canção: Engajamento Político e Indústria Cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo. Annablume.
- NAVES, Santuza Cambraia.
2004. "A canção popular entre a biblioteca e a rua". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Vol.1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.
1998. *O violão azul : modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas Editora.
- NOGUEIRA, Marise
2003. "Performance: Povo de rua". In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.
- NOVAES, Sylvia C.; BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar T. da; FERRARI, Florência; SZTUTMAN, Renato; HIKIJI, Rose S. G. (orgs).
2005. *Escrituras da Imagem*. São Paulo, Edusp.
- ORTIZ, Renato.
1999. *A morte branca do feiticeiro negro*. São Paulo, Brasiliense.
1994. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense.
1985. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo. Brasiliense.
- PAES, José Paulo
2002. "Música e Democracia". In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Editora Ática.

- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder.
2003. *Cacique de Ramos: Uma história que deu samba*. Rio de Janeiro. Editora e-papers.
- PEREIRA, João Baptista Borges.
1996. "O retorno do racismo". In: SCHWARCZ, Lilia M. e QUEIROZ, Renato (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo. Edusp.
- PORDEUS, Ismael.
1999. "Espaço, tempo e memória na umbanda luso-afro-brasileira". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.
- PRANDI, Reginaldo
2005. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras.
2001. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras.
2000. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião*. In *Revista USP*, São Paulo nº 46, pp. 52-65.
1999. "Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, braqueamento e africanização". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Pallas, Rio de Janeiro; CEAO, Salvador.
- QUIRINO, Manuel.
1938. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.
- QUITERO-RIVERA, Mareia.
2000. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo, AnnaBlume.
- RAMOS, Arthur.
1940. *O negro brasileiro*. São Paulo, Nacional.
- REIS, Letícia Vidor de Sousa.
1999. *Na Batucada da Vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)*. São Paulo, FFLCH-USP (mimeo).
1993. "A 'Aquarela do Brasil': reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira". In: *Cadernos de Campo*, n.3, ano III.
- RIBEIRO, Darcy.
1995. *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- RODRIGUES, Raimundo Nina.
1935. *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

SANDRONI, Carlos.

2004. "Adeus a MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Outras Conversas sobre os jeitos da canção*. Vol. 1 Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

2001. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ.

SANTOS, Jocélio Teles dos.

2002. "Menininha do Gantois: a sacralização do poder". In: SILVA, Vagner Gonçalves da (org). *Memória Afro-brasileira: caminhos da alma*. São Paulo, Selo Negro.

SCHECHNER, Richard.

2003. "O que é performance?". In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de

1997. *A Canção no Tempo: 85 anos de música brasileira*. Vol. 1 e 2. São Paulo, Editora 34

SILVA, Salomão Jovino da.

2000. *A polifonia do protesto negro: movimentos culturais e musicalidades negras urbanas- anos 70/80 - Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro*. São Paulo, PUC (mimeo).

SILVA, Vagner Gonçalves da

2000. *O Antropólogo e sua Magia. Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras*. São Paulo, EDUSP.

1999. "Reafricanização e sincretismo: interpretações acadêmicas e experiências religiosas". In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.

1995. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis, Vozes.

1994. *Candomblé e Umbanda*. São Paulo, Ática.

_____ & AMARAL, Rita.

2000 - *Religiões afro-brasileiras e Cultura Nacional*. Relatório de Pesquisa. São Paulo, FAPESP, (mimeo).

1996. "Símbolos da herança africana: Por que candomblé". In: SCHWARCZ, Lília & REIS, Letícia (orgs.)- *Negras Imagens. Ensaio sobre escravidão e cultura*. São Paulo, Edusp e Estação Ciência, pp.195-209.

SKIDMORE, Thomas E.

2000. *Uma História do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SODRÉ, Muniz.

1979. *Samba: O dono do corpo*. Rio de Janeiro, Mauad.

SOUZA, Eneida Maria de.

2004. “Carmen Miranda: do kitsch ao cult”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

SOUZA, Tárík de

2003. *Tem mais samba: das raízes à eletrônica*. São Paulo, Editora 34.

STARLING, Heloisa Maria Murgel.

2004. “Uma república pelas tabelas”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa e EISENBERG, José. *Decantando a República Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira: Retrato em branco e preto da nação brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Perseu Abramo.

STOLL, Sandra Jacqueline

1999. *Entre dois mundos : o espiritismo da França e no Brasil*. São Paulo, FFLCH/USP. Tese de Doutorado (mimeo).

TEXEIRA, Marina Lima.

1999. “Candomblé e a [re] invenção de tradições”. In: CAROSO, Carlos e BACELAR, Jéferson (orgs). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Rio de Janeiro, Pallas; Salvador, CEAO.

TINHORÃO, José Ramos

1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo, Editora 34.

1997. *Música popular brasileira, um tema em debate*. São Paulo, Editora 34.

1988. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo, Art Editora.

VARGENS, João Baptista & MONTE, Carlos.

2001. *A Velha Guarda da Portela*. Rio de Janeiro, Manati.

VERGER, Pierre.

1999. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. São Paulo, EDUSP.

VIANNA, Hermano

1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Zahar.

VIANNA, Leticia C. R.

1999. *Bezerra da Silva Produto do Morro: Trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor.

VILA, Martinho da

1999. *Kizombas, Andanças e Festanças*. Rio de Janeiro, Record.

WISNIK, José Miguel.

2002. "Algumas questões de música e política no Brasil". In BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: Temas e Situações*. São Paulo, Ática.

ZENICOLA, Denise.

2003. "A coreografia das Iabás". In: *O Percevejo*. Rio de Janeiro, ano 11, nº 12.

Periódicos Consultados

Folha de São Paulo: 23/01/1970; 11/05/1973; 25/01/1974; 01/09/1975; 11/09/1975; 13/09/1975; 27/09/1975; 09/05/1977; 14/12/1977; 06/09/1978; 09/09/1978; 28/10/1978; 22/10/1978; 06/04/1979; 09/09/1981; 11/09/1981; 25/05/1982; 23/09/1982; 07/10/1982; 10/03/1983; 11/03/1983; 13/03/1983; 15/03/1983; 24/03/1983; 25/03/1983; 26/03/1983; 28/03/1983; 29/03/1983; 30/03/1983; 03/04/1983; 04/04/1983; 06/04/1983; 07/04/1983; 28/07/1983 e 30/07/1983

Jornal da Tarde: 01/12/1979; 06/10/1982; 10/03/1983; 11/03/1983; 15/03/1983; 19/03/1983; 04/04/1983; 09/04/1983; 29/07/1983; 05/02/1990 e 16/07/1990

Jornal do Brasil: 19/09/1973; 08/02/1974; 04/09/1978; 27/09/1979; 06/09/1980; 25/10/1980; 12/01/1981; 28/09/1982; 10/03/1983; 14/03/1983; 15/03/1983; 16/03/1983; 17/03/1983; 18/03/1983; 22/03/1983; 23/03/1983; 03/04/1983; 05/04/1983 e 29/07/1983

O Estado de São Paulo: 25/09/1982; 06/10/1982; 01/04/1983; 03/04/1983; 17/04/1983 e 03/04/1984

O Globo: 17/01/1974; 10/07/1975; 25/05/1976; 11/09/1976; 15/09/1980; 09/01 1981; 19/09/1982; 04/09/1982; 10/03/1983; 11/03/1983; 12/03/1983; 14/03/1983; 15/03/1983; 16/03/1983; 17/03/1983; 19/03/1983; 18/03/1983; 01/04/1983; 03/04/1983; 04/04/1983; 05/04/1983; 01/05/1983; 29/07/1983 e 01/08/2003

Revista Amiga: 22/04/1981; 10/06/1981; 20/04/1983; 31/03/1983 e 10/04/1989

Revista Isto é: 16/03/1983

Revista Manchete: 16/04/1983

Revista Tititi: 14/04/2003

Revista Veja: 13/10/1982

Última Hora: 11/09/1975 e 23/11/1978

Valor Econômico: 31/05/2001

Fontes Digitais Consultadas

www.dicionariompb.com.br
www.claraguerreira.hpg.ig.com.br/biografia.htm
www.geocities.com/SouthBeach/Bay/2796/index2.html
www.moderna2000.com.br/biografia/biocnunes.htm
www.gresportela.com.br
<http://www.folha.uol.com.br/>
www.jbonline.com.br
<http://www.estadao.com.br/>
www.faclubevirtualclaranunes.com.br
www.grupoclaranunes.com.br
<http://www.favelatemmemoria.com.br>