

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO ACADÊMICO**

TAMARA CLAUDIA COIMBRA PASTRO

**OS TONS EM TRÂNSITO DE CLARA NUNES:
samba, carnaval e religião (1966-1984)**

Uberlândia, MG
2018

TAMARA CLAUDIA COIMBRA PASTRO

OS TONS EM TRÂNSITO DE CLARA NUNES:
samba, carnaval e religião (1966-1984)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Maria Clara Tomaz Machado

Uberlândia, MG
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

P293t
2018 Pastro, Tamara Cláudia Coimbra, 1992-
Os tons em trânsito de Clara Nunes : samba, carnaval e religião
(1966-1984) / Tamara Cláudia Coimbra Pastro. - 2018.
257 f. : il.

Orientadora: Maria Clara Tomaz Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.200>
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Música popular brasileira - História - Teses -
Teses. 3. Religiosidade - Teses - Teses. 4. Nunes, Clara, 1943-1983
- Teses. I. Machado, Maria Clara Tomaz. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

TAMARA CLAUDIA COIMBRA PASTRO

OS TONS EM TRÂNSITO DE CLARA NUNES:
samba, carnaval e religião (1966-1984)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura

Uberlândia, 02 de março de 2018.

Prof.^a Dr.^a. Maria Clara Tomaz Machado – INHIS/UFU (orientadora)

Prof. Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib – FACED/UFU

Prof. Dr. Tadeu Pereira dos Santos – UNIR

*À minha tia Márcia (in memoriam)
mestra da luz e que nos deixou cedo demais.*

AGRADECIMENTOS

A possibilidade de agradecer é sempre um exercício ao qual eu sou muito edificante, indica que consegui alcançar meus objetivos e que sem essas pessoas minha longa caminhada não seria possível.

À professora Maria Clara Tomaz Machado, minha orientadora, que compartilha não só a data de aniversário comigo, mas ao longo desses dois anos de convívio me ensinou várias coisas que eu pretendo levar para o resto da vida. Não só como ser uma orientadora “científica”, que me faz perceber os vícios e dificuldades que vinham desde tempos passados, até a preocupação com outros aspectos da vida. Quando dizem que ela é uma “mãezona”, não poderiam estar mais corretos. Me espelho no seu exemplo de profissional e pessoa, sempre com muito café para nós;

Ao professor Cairo Mohamad Ibrahim Katrib, como se fosse possível pensar na minha formação sem a sua presença, seus conselhos, nossas conversas, os baldes de coxinha compartilhados e todas as outras coisas que você tem feito por mim nesses oito anos de convívio. Sempre disse isso e repetirei: eu sempre espero estar à altura de seu investimento em mim, não só profissional, mas pessoal também. E como eu já te disse, a gente não tem emancipação, o vínculo é eterno;

Ao professor Tadeu Pereira dos Santos, por compartilhar comigo as angústias da escrita e sempre ter um conselho ou uma opinião valorosa sobre o trabalho e também sobre as dúvidas profissionais que surgem pelo percurso;

À minha mãe, Debora, você é o pilar de toda essa existência, se não fosse por você, não só não teria Tamara, como nada faria sentido. Eu te amo e como sempre é impossível resumir em palavras tudo o que você fez e faz por mim e te agradecer à altura, quem sabe com os salsichões na Zeiss?

Ao meu marido, Jonata, peça essencial para a produção desse trabalho, incentivo nos momentos de fraqueza e um consolo nos meus piores momentos. Você insiste em se manter ao meu lado mesmo diante das minhas piores faces. Obrigada por me auxiliar com a pesquisa de campo, nos acervos digitais e por aguentar minhas crises quando tudo parece dar errado.

Como você mesmo diz e parafraseando o Humberto Gessinger: “agora vai ter que ser para toda vida”;

À minha avó, Idalina, por sempre acreditar em mim mesmo quando eu não mereço, por se manter forte quando a vida parece insuportável, e por estar presente, pelo menos nos próximos 30 anos. Sem negociações;

Ao Itamar, por sempre estar próximo quando necessário, ainda que distante, mas que mostra que às vezes uma simples mensagem pode fazer a diferença;

À Fernanda, por me trazer lucidez nos momentos mais complexos e estar ao meu lado nem que seja por mensagem no WhatsApp quando o mundo ficou um pouco mais triste;

À Jaqueline, por me apoiar em todo o processo do mestrado no último ano, inclusive compartilhando crises e momentos de alegria. Nossa amizade nesses tempos foi muito importante para que a labuta da escrita fosse mais suave, mesmo com a gente surtando nos e-mails trocados;

À Ana Clara, pela leitura e comentários que me auxiliaram a lidar com a reta final;

Aos demais familiares, que de alguma forma me deram suporte para continuar a vida acadêmica, como Monique, Maria Cecília, Júlia, Jéssica, seja vendo algo da Clara e me avisando ou simplesmente pelo fato de estar lá. Aos amigos que aguentaram minhas crises... Seria inviável falar de todos aqui sem citar suas particularidades, correndo o risco de ser injusta com alguém;

Aos professores, secretários e colegas do Programa de Pós-Graduação em História, pelo auxílio e discussões enriquecedoras;

Aos amigos que o curso de Relações Internacionais me proporcionou;

À CAPES, pelo auxílio-financeiro durante todo o desenvolvimento dessa pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender a trajetória da cantora Clara Nunes (1942-1983), seu diálogo e inserção no cenário musical brasileiro. A partir da análise de sua carreira, dividida neste trabalho em quatro momentos, busca-se compreender de que forma ela consegue estabelecer um lugar de destaque resultando em sucesso comercial. A partir da análise de seus discos, observa-se seus trânsitos com cultura afro-brasileira, reafirmando sua identidade cultural e identificando os reflexos desse processo na consolidação de sua carreira no cenário fonográfico brasileiro. Para isso, foram eleitos dois temas que permeiam sua vida artística: o carnaval e a religiosidade. Em uma constante interlocução entre sagrado e profano, cada um ocupa seu lugar dentro de um discurso político e uma prática social. A cantora soube relacionar diferentes caminhos para se tornar um ícone da música popular brasileira. Assim como ela, este trabalho faz uma caminhada plural para compreender seu objeto a partir de suas iniciativas e diferentes possibilidades. Portanto, ressaltamos evidências documentais fundamentais para nossa análise, tais como os discos de Clara, as entrevistas de jornais, disponíveis nos acervos como a Hemeroteca Digital e também as fontes midiáticas da cantora, como suas clipes musicais e participações em diferentes programas.

Palavras-chave: Clara Nunes – Música Popular Brasileira - Religiosidade

ABSTRACT

The present work aims to understand the trajectory of the singer Clara Nunes (1942-1983) and her insertion within the Brazilian music scene. From the analysis of her career in four moments, this work seeks to understand how she can establish a prominent place resulting in commercial success. From the analysis of her records, her transits with Afro-Brazilian culture are observed, reaffirming her cultural identity and identifying the reflexes of this process in the consolidation of her career in the Brazilian phonographic scene. To achieve this, two themes were chosen that permeate her artistic life: carnival and religiosity. In a constant interlocution between sacred and profane each takes its place within a political discourse and a social practice. The singer knew how to relate different ways to become an icon of Brazilian popular music, following her steps, this work makes a plural journey to understand its object based on its initiatives and different possibilities.

Keywords: Clara Nunes – Brazilian Popular Music – Religiosity

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – A última entrevista de Clara Nunes	p. 32
Imagem 2 – “A voz de ouro que Minas nos mandou”	p. 37
Imagem 3 – Breve biografia de Clara	p. 41
Imagem 4 – Clara apresentando seu show Clara Mestiça, 1981	p. 46
Imagem 5- “O tom novo de Clara Nunes”	p. 66
Imagem 6 – Clara Nunes em 1971	p. 71
Imagem 7 – “Um disco com ideias claras”	p. 73
Imagens 8 e 9 – Capa e contracapa do disco “Alvorecer”	p. 75
Imagem 10: Capa do Disco “A Voz Adorável de Clara Nunes” (1966)	p. 79
Imagem 11: Capa do Disco “Você Passa e Eu Acho Graça” (1968)	p. 81
Imagem 12: Capa do Disco “A Beleza que Canta” (1969)	p. 83
Imagem 13: Capa do Disco “Clara Nunes” (1971)	p. 86
Imagem 14: Capa do Disco “Clara Clarice Clara” (1972)	p. 88
Imagem 15: Capa do Disco “Clara Nunes” (1973)	p. 90
Imagem 16: Capa do Disco “Alvorecer” (1974)	p. 98
Imagem 17: Capa do Disco “Claridade” (1975)	p. 95
Imagem 18: Capa do Disco “Canto das Três Raças” (1976)	p. 96
Imagem 19: Capa do Disco “As Forças da Natureza” (1977)	p. 97
Imagem 20: Capa do Disco “Guerreira” (1978)	p. 100
Imagem 21: Capa do Disco “Esperança” (1979)	p. 102
Imagem 22: Capa do Disco “Brasil Mestiço” (1980)	p. 102
Imagem 23: Capa do Disco “Clara” (1981)	p. 103
Imagem 24: Capa do Disco “Nação” (1982)	p. 103
Imagens 25, 26 e 27: Especial Clara Nunes no Japão	p. 107 – 108
Imagem 28: Reco-reco e agogô	p. 108
Imagem 29 e 30 – Encarte do álbum “Canto das Três Raças” com destaque para o texto	p. 110
Imagem 31: Notícia sobre o lançamento do novo disco de Clara Nunes	p. 112
Imagem 32: Encarte das músicas do álbum “Canto das Três Raças”	p. 114
Imagem 33: Pôster no encarte do álbum “Canto das Três Raças”	p. 116
Imagem 34: Clara Nunes não aceita as apelações	p. 117
Imagens 35, 36, 37, 38 e 39: Capa, contracapa e encartes do disco “Esperança”	p. 119 – 120
Imagens 40, 41, 42 e 43: Capa, Contracapa e encarte do álbum “Brasil Mestiço”	p. 135
Imagem 44 – “Uma nova Clara Nunes”	p. 137
Imagem 45 – “Clara sob a proteção da água da Portela”	p. 138
Imagem 46 – “Coroada como rainha, ela desfila pela última vez na Portela, em 1983”	p. 142
Imagem 47 – “Gigantismo não assusta Portela”	p. 149
Imagens 48 e 49 – Matéria sobre a Portela	p. 150 – 151
Imagem 50 e 51: Encartes do álbum “Nação”	p. 160 – 161
Imagens 52 e 53 – “A cantora vai a à luta participando de shows pelas eleições diretas de Norte a Sul do país”	p. 162 -163
Imagem 54: Possibilidade de interpretação	p. 169
Imagem 55: Batismo de Clara feito por Pai Edu nas águas do Capibaribe	p. 191
Imagens 56, 57, 58 e 59 - Capa, contracapa e encartes do álbum “Guerreira”	p. 201
Imagem 60: “Casório de Clara Nunes será a moda umbandista”	p. 203
Imagem 61, 62 e 63: “10 anos sem Clara Nunes”	p. 210 – 212

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Músicas e compositores do álbum “Clara Nunes” (1971)	p. 68
Quadro 2 – Músicas e compositores do álbum “Alvorecer”	p. 74
Quadro 3: Quatro momentos da carreira da cantora Clara Nunes	p. 77
Quadro 4 – Músicas e compositores do álbum “Canto das Três Raças”	p. 113
Quadro 5 – Comentários das músicas do álbum “Canto das Três Raças”	p. 114
Quadro 6 – Músicas e compositores do álbum “Esperança”	p. 119
Quadro 7 – Músicas e compositores do álbum “Brasil Mestiço”	p. 126
Quadro 8 – Vencedores do Grupo 1 do Carnaval do Rio de Janeiro de 1971-1984	p. 132
Quadro 9 – Elementos e organização do desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro	p. 135
Quadro 10 – Sambas-enredo da Portela de 1971 a 1984	p. 141
Quadro 11 – Quesitos analisados no julgamento do desfile de uma escola de samba	p. 143
Quadro 12 – Relação do samba-enredo da Portela (1975) com o livro Macunaíma (1928)	p. 146
Quadro 13 – Músicas e compositores do álbum “Nação”	p. 143
Quadro 14: Períodos de Expansão da Umbanda	p. 187
Quadro 15: Sincretismos na Umbanda de acordo com a música “Guerreira”	p. 198

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	p. 10
CAPÍTULO 1: CLARA NUNES: UM SER DE LUZ E DE SONS	p. 29
1.1 Clara em transição: de Minas ao Rio	p. 31
1.2 Identidades e Performance: o samba em foco	p. 43
1.3 Reinvenção de Clara: sua discografia se refaz	p. 63
1.4 Diferentes imagens e construções para Clara Nunes	p. 77
1.5 Retratos de Esperança em um Brasil Mestiço	p. 104
CAPÍTULO 2: SAMBA, CARNAVAL E ALEGRIA	p. 128
2.1 Escolas de Samba: carnaval e alegria	p. 130
2.2 “Macunaíma” e “Portela na Avenida”: folclore e exaltação na Passarela do Samba	p. 138
2.3 Ijexá e os Filhos de Gandhy unidos na “Nação”	p. 154
CAPÍTULO 3: CLARA NUNES: A DEUSA DOS ORIXÁS	p. 165
3.1 Religiosidade e fé brasileira em foco	p. 173
3.2 Umbanda – religião brasileira: formas de resistência e luta	p. 186
3.3 Os movimentos religiosos de Clara Nunes	p. 191
3.4 Clara entre o vento e tempo	p. 204
3.5 “Deixa Clarear” ... Clara Nunes hoje	p. 209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 214
REFERÊNCIAS.....	p. 218
ANEXOS.....	p. 231
Anexo 1 – Panorama dos discos de Clara Nunes de 1971 a 1982	p. 232
Anexo 2 – Músicas interpretadas por Clara em disco solo por Clara Nunes	p. 238
Anexo 3 – Notícia – “Clara Nunes – Um Sucesso Maior que o Sonho”	p. 244
Anexo 4 – Transcrição de algumas notícias	p. 247
Anexo 4 – Representação de Iansã, Ogum e Xangô no Candomblé do Museu Afro	p. 251
Anexo 5 – Samba-enredo da Portela de 1984 e 2017	p. 255

Considerações Iniciais

[...]. Não tenho medo de morrer e muito menos de envelhecer. Não temo pelo futuro. Se amanhã eu perdesse tudo, voltaria com as mesmas forças. Do princípio. As pessoas gostam de se identificar com o artista e criam mundos de ilusão. Talvez seja porque o artista represente um sonho. Eu não concordo e por isso, procuro sempre mostrar que sou alguém igual a todo do mundo, apenas com uma diferença: Deus me deu uma voz, para que eu pudesse falar mais alto. Para que eu pudesse cantar as alegrias e as tristezas da minha terra e da minha gente. Minha missão é cantar. Minha mensagem é a liberdade. E quero que essa mensagem seja cada vez mais clara.¹

Clara Nunes é uma dessas figuras da música popular brasileira que adentram o imaginário popular e sua imagem se enraíza no cotidiano, seja por suas vestes ou pelas temáticas de suas músicas que contemplam religião, amor, sofrimento até o dia-a-dia, com formas de fazer comidas ou ainda nas crenças e mandingas². De acordo com Martha Abreu, Clara era multifacetada:

[...]. Para quem não chegou a conhecer ou ouvir Clara Nunes, vale lembrar o grande sucesso que alcançou entre os anos de 1960 e 1980, chegando a quebrar o tabu de que mulheres não vendiam disco. Ao longo de sua carreira, com 16 LPs gravados, recebeu nove discos de ouro. Em seu repertório destacaram-se as canções românticas e os sambas, assim como os cantos à religiosidade afro-brasileira, às tradições nordestinas e às origens históricas do país. Muitas de suas músicas aliavam sentimentos, como amor, tristeza, solidão e esperança, com expressões cotidianas da cultura popular, como carnaval, culinária, o cotidiano do trabalhador e o passado coletivo do povo brasileiro. No repertório de Clara não faltaram temas de denúncia a situação de exploração e desigualdade sociais, tanto relativas ao período escravista

¹ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

² É interessante saber que o povo mandinga é um dos mais populosos do continente africano, com cerca de 11 milhões de habitantes. Atualmente, 99% dessa população é islâmica, mas o termo no Brasil é muitas vezes associado a “feitiço” ou “magia”. Para mais informações sobre o tema: BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho, A Medicina Mágica das Bolsas de Mandinga no Brasil, séc. XVIII, in **Usos do Passado – XII Encontro Regional de História**, Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2006; CALAINHO, Daniela Buono, **Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e Inquisição portuguesa no Antigo Regime**, 2000 [tese de doutoramento em História, na Universidade Federal Fluminense]; _____, Jambacousses e Gangazambes: feitiçeiros negros em Portugal. In: **Afro-Ásia**, n. 25-26 (2001), p. 141-176; _____, Africanos penitenciados pela Inquisição portuguesa, In: **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, a. 3, n. 5-6 (2004), p. 47-63; LAHON, Didier, Inquisição, pacto com o demônio e “magia” africana em Lisboa no século XVIII. In: **Topoi**, v. 5, n. 8 (jan.-jun. 2004), p. 9-70; MOTT, Luiz, Cotidiano e vivência religiosa entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello e (org.), **História da Vida Privada no Brasil**, v. 1, São Paulo, 1997, p. 200; PAIVA, Eduardo França. Pequenos objectos, grandes encantos. In: **Nossa História**, a. 1, n. 10 (ago. 2004), p. 58; SOUZA, Laura de Mello e, **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**, São Paulo, 1996; VAINFAS, Ronaldo, Mandinga. In: **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)**, Rio de Janeiro, 2000.

como referente às dificuldades dos trabalhadores e às agruras dos nordestinos, obrigados a conviver com a seca.³

Essa apresentação de Clara nos faz questionar então, por que Clara Nunes? O que faz com que uma pesquisa acadêmica faça sentido ao pensar como objeto a cantora falecida há mais de trinta anos? Mas, engana-se quem pensa que as contribuições de Clara cessaram para o cenário musical popular brasileiro. Sua presença ainda pode ser percebida a partir de influências diretas ou indiretas de seu cantar e da sua expressão. Refletir sobre como uma mulher durante as décadas de 1960, 1970 e início de 1980 consegue se destacar, atraindo não só a atenção da mídia, mas também o sucesso comercial ao conseguir lançar discos anuais com ótimas vendas.

Podemos também pensar a respeito da vivência de Clara e como ela própria analisa sua trajetória. Sua identificação com a família, principalmente com seu pai, Mané Serrador, demonstram a mistura entre uma personagem criada para o sucesso, Clara Nunes, e Clara Francisca, do interior de Minas Gerais, que não abre mão de suas origens. Evidenciando as possibilidades de diálogo entre o vivido e o reinterpretado:

[...]. Quando eu era pequena, ia pro fundo do pátio e fincava uns pauzinhos no chão, ao meu redor, como se fossem pessoas numa plateia. E ficava cantando pra essa plateia fantasma. Eu cantava, cantava, cantava... [...] E essa força também de trabalhar, de lutar, de não se deixar levar nem se vencer pelos obstáculos, pelas tristezas, por tudo que já aconteceu de ruim na minha vida. Eu empurro pra lá, sabe? Levanto a cabeça e vou em frente. Isso tudo veio da minha terra, veio dele, eu tenho certeza. Essa força toda que eu tenho, isso veio do Mané Serrador.⁴

Sabemos que a realidade vivida no século XX, como as Grandes Guerras, a da Coreia e do Vietnã, o maio de 1968, as ditaduras que pulularam pelo mundo, a queda do muro de Berlim e do socialismo russo, ou a ascensão do feminismo, o surgimento do *New Left*, mas sobretudo, a ideia de progresso foi posta em xeque. A história também entra numa crise de paradigmas, pois os anteriores (positivismo, historicismo, marxismo, Annales) não davam conta da complexidade do real, seja pelo reducionismo das análises ou pela percepção teológica de que um dia chegaríamos ao ideal de uma sociedade mais justa, não importa por qual modelo fosse.

³ ABREU, Martha. Prefácio. In: BRÜGGER, Silvia Maria Jardim (org.) **O Canto Mestiço de Clara Nunes**. São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008. p. 9

⁴ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

É nesse impasse que a nova história cultural, não mais a história intelectual, a oposição entre o popular e o erudito, porém a necessidade de dar conta das novas experiências, que a racionalidade e o reducionismo deram lugar à cultura como um espaço em que era possível, como afirma Pesavento:

[...] pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construído pelos homens para explicar o mundo [...] a cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto já um significado e uma apreciação valorativa.⁵

Ao pensarmos a História, precisamos entendê-la guarnecida de importantes elementos e conceitos, tais como: autor; produção; circulação; leitor/recepção; representações, recriação, apropriações, entre outros. Esse é um exercício que deve ser feito, tanto ao analisarmos os processos históricos culturais, como no próprio devir do historiador, em suas práticas e na sua escrita. Esta, não pode ser isolada do contexto no qual ele está inserido.

Dessa forma, surge o questionamento de o que é pensar com e sobre a História. Até a metade do século XX, a Cultura não estava no centro de análise dos historiadores, principalmente a cultura popular. Ao lidar com a História, é preciso ter clareza de que há outros processos, outros lugares, outros momentos. É ponderar sobre o tempo, as continuidades e discontinuidades do processo, em seus sentidos, perceber o objeto por si próprio. Pensar efetivamente sobre a História é englobá-la além dos fatos históricos que acercam, é considerar múltiplas dimensões e diferentes linguagens.

O historiador pode lidar com diferentes temporalidades e trajetórias em um mesmo trabalho, e, até mesmo, lugares. A cantora de música popular brasileira Clara Nunes é um bom exemplo disso. Seu período de atividade musical foi do início dos anos 1960 até 1983, ano de sua morte. Nesse tempo produziu, em diversas parcerias, dezesseis discos. Clara manteve um diálogo constante com diferentes grupos sociais. Pensar como as capas de seus discos foram feitas nos ajuda a compreender questões importantes, como a própria música sendo uma expressão cultural, a questão do outro, a experiência, as diferentes linguagens, identidades, o lugar da cultura popular e de qual forma isso atinge a comunicação de massa, o que fica evidente quando se constata que a cantora foi a primeira mulher brasileira a vender

⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 15.

mais de um milhão de cópias de discos no período, superando, inclusive, muitos cantores renomados.

Assim, podemos nos indagar, inicialmente, o que é cultura popular e se existe uma realmente autêntica, ou seja, original do povo. Atualmente, essa pergunta encontra certo consenso em sua resposta. O que temos é um caldeirão de linguagens e identidades, onde práticas culturais e cultura popular se relacionam, sendo que as relações de classe atravessam essas questões, pois há elementos tanto das elites, do erudito, quanto do popular, numa perspectiva que busca não perceber o mundo através de antagonismos, ainda que o fenômeno como um todo da cultura popular seja contraditório. Aqui é interessante notar o conceito de circularidade cultural de Ginzburg⁶ influenciado por Bakhtin⁷ e o de apropriação de Certeau⁸, os quais foram apropriados por Chartier⁹.

No prefácio à edição brasileira do livro “A História Social do Jazz”, Luís Fernando Veríssimo, observa:

[...]. É difícil escapar do melodrama quando se fala sobre o *jazz*. Há muitos clichês tentadoramente românticos esperando para serem usados, com o de que o *jazz* nasceu do lamento dos escravos nas plantações e até hoje é um código exclusivo de protesto e insubmissão de uma raça oprimida, inacessível a outra a não ser pela falsificação. O de que o branco usurpador lucrou com o *jazz* o que o preto discriminado nunca pôde lucrar, com exceções. O de que há no artista do *jazz*, mais do que em qualquer outro uma relação simétrica entre criação e autodestruição.¹⁰

É possível, a partir desse trecho, pensar nas semelhanças (com as devidas ressalvas) com o samba no Brasil: tanto pela sua origem como uma expressão cultural de resistência, até as apropriações mais contemporâneas. É importante ressaltar que no período de vida artística de Clara, observava-se certa negligência a respeito de ritmos mais populares brasileiros, havendo o predomínio da “Jovem Guarda” e da “Bossa Nova”, a primeira claramente inspirada em músicas estrangeiras com a onda *pop* diretamente relacionada com grupos, como o “The Beatles”, e a segunda vista como uma música mais de elite, tanto em suas composições, quanto temáticas.

⁶ GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1937.

⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.

⁸ CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

⁹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DiFel, 1988.

¹⁰ VERÍSSIMO, Luís F. Prefácio à edição brasileira. In: HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 09.

A inserção de Clara no *hall* da fama nesse período em que a visibilidade feminina era um tanto restrita e que a censura era acirrada, fruto do controle da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964-1985)¹¹, se deu em virtude de suas músicas agradarem um público diversificado, sendo bastante tocadas nas rádios e televisões, mesmo voltadas, principalmente, para a temática da afro-brasilidade, em especial, da religiosidade, assunto tabu para a época e ainda hoje.

As memórias oficiais sobre sua carreira apontam que ela se declarava uma cantora da música popular brasileira, e não só de um gênero específico, ou de uma temática única. Dessa forma, é interessante percebermos que mesmo não sendo compositora de suas músicas, era sempre escolhida e também escolhia canções com características da cultura afro-brasileira ou que retratassem o cotidiano das camadas populares. Talvez isso ocorresse em função da proximidade de Clara com esse universo, e ao colocar em suas interpretações um tom “mais real” às letras cantadas, fez com que seu público se identificasse com elas, alavancando seu sucesso.

Esse universo múltiplo em que Clara Nunes se insere é de muita importância, uma vez que ela ressignificou não só sua vida pessoal como sua carreira artística, assumindo, assim, diversas facetas. Ela foi de operária à cantora de sucesso internacional, cantou boleros, samba e MPB (Música Popular Brasileira), usou suas canções para manifestar a sua fé e a sua identidade afro-brasileira, quebrando preconceitos, barreiras e se projetando no cenário musical internacional.

Ela utilizou a mídia e também foi usada por ela, pois suas aparições em programas de TV como o Fantástico, da Rede Globo, rendiam audiência e, ao mesmo tempo, davam-lhe grande projeção, mesmo que o enfoque dos videoclipes apresentados fosse a associação de sua imagem às questões afro, mais consumidas no mercado internacional. Prova disso foram as inúmeras viagens e shows em países da África, Europa e também na Ásia, como no Japão, realizados pela cantora.

Perceber ainda quem foi Clara Nunes para além do universo artístico não é uma tarefa simples ou óbvia. E também compreender como ela circula por diversos momentos e

¹¹ Existe um debate historiográfico sobre a validade de se dizer que o período de governo militar no Brasil, foi com participação civil, ou não. Para a construção desse texto, são utilizadas as pesquisas dos historiadores Carlos Fico e Daniel Aarão Reis, de que a o período de 1964 a 1985 no país foi de uma ditadura civil-militar.

representações, como articula suas vivências e como transforma isso em arte. Nesse momento de trânsito entre a vida de operária e a de cantora em projeção, analisar seus discos se torna uma tarefa essencial. Como exercício de pensar com a História, é preciso estudar o objeto além dele: no caso de Clara, podemos refletir sobre suas músicas, seus compositores e de uma forma mais global, seus discos.

Os discos são muito significativos, pois dão visibilidade à obra e materialidade, ou seja, transformam o trabalho da cantora em algo palpável e objetivo, ainda que possuidor de subjetividades. Analisar sua capa é um exercício além de estética também para perceber com qual público o objeto pretende dialogar, criando significados e contextos. Também é preciso pensar em seu papel político, que como é apontado por Schorske¹², é impossível de se desassociar, pois os temas artísticos são tão importantes quanto os temas políticos e as artes são constituintes vitais da História, tal como a entendemos. Com isso, enfatizamos que o “outro” também tem identidade e essa é contraditória, mutável e maleável.

Como dissemos, analisar isso possibilita refletir sobre experiências culturais, suas linguagens, culturas e identidades. De forma mais aprofundada, nos permite elaborar algumas ideias, como por exemplo: o que é uma obra, esta inserida dentro de uma coletânea de outros trabalhos, ponderando o que o autor “leu”, quais foram suas influências, em qual momento, ou seja, é preciso para entender o “texto” compreender seu “contexto”. Nesse mesmo aspecto, Williams¹³ trabalha com a ideia de que cultura e sociedade não estão separadas, que há um diálogo entre o coletivo (social) e o individual (pessoal). É necessária uma leitura ativa da obra de arte e os sentimentos são essenciais. É preciso salientar também, como afirma Alice Dias:

[...]. O estudo de uma trajetória individual ainda levanta certos questionamentos, apesar de este tipo de abordagem ter sido repensado e recuperado nos anos de 1960 e 1970, na França. Isto ocorre porque a biografia é, muitas vezes, associada à história produzida no final do século XIX. Neste período, conhecido como historicista, ocorre o desenvolvimento de uma “consciência histórica”, limitada na compreensão da diferença entre passado e presente, e a separação entre a história e

¹² SCHORSKE, Carl E. *Pensando Com a História*: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. O autor foi um importante pesquisador das questões interdisciplinares que pensava a História a partir de duas perspectivas: a “com a História” e “a História” propriamente dita. Por isso, também analisa a indissociabilidade da arte e da política.

¹³ WILLIAMS, Raymond. Introdução. *In: Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007. p.15-21

filosofia. [...]. Foi preciso uma reflexão sobre como inquirir tal objeto e sobre a relação existente entre indivíduo.¹⁴

Ou seja, não é desconsiderando a história e suas relações com a cultura do século XIX e anteriores, mas é preciso salientar que há uma mudança drástica, vivenciada, principalmente, pela experiência dos Annales, mas, não só. Ao falar disso, é preciso ter cuidado para não criar mitos historiográficos.

[...]. A História não estuda o homem no tempo; estuda os materiais humanos subsumidos nos conceitos [...] A História não é ciência dos indivíduos humanos, e, aliás, nem das sociedades. [...] ela não faz nada disso, mas toma por objeto a paradoxal individualidade.¹⁵

É possível afirmar que o historiador lida com pelo menos duas linguagens: a sua própria e a de seu período histórico de estudo. Dessa forma, para perceber os álbuns de Clara Nunes é preciso observar esse contexto no qual ela se insere que Brasil era esse das décadas de 1960, 1970 e 1980, como era seu estilo musical nesse período e também com quem ela dialoga. Pois, o historiador não deve agir de forma a criar generalizações que envolvam apenas uma classificação vazia. É necessário pensar de forma global sobre o particular, e vice-versa.

Ao tocarmos em um estudo historiográfico sobre música popular é preciso ressaltar que este deve abranger alguns aspectos inseridos na experiência cultural-musical:

[...]. Dimensões, a performance musical, incluindo os elementos musicais e extramusicais, os espaços socioculturais envolvidos, o suporte utilizado para a comunicação da canção, a pluralidade de tempo e tradições presentes em toda prática musical, as “múltiplas escutas” existentes na mesma sociedade e as instituições mediadoras desta experiência.¹⁶

Para isso, é necessário trazer à tona as experiências individuais de Clara Nunes, sua construção e experiências:

[...]. As decisões tomadas durante o decorrer da história individual da personagem, tanto na vida pessoal como na profissional, vão formando uma vida única, que se entrelaça com a história do Brasil contribuindo com os movimentos da memória coletiva e sendo modificada também por eles.¹⁷

No entanto, é preciso compreender que o historiador, em seu ofício, deve se atentar para não cair em ilusões biográficas e defender a ideia do devir a ser de seu objeto, ou

¹⁴ DIAS, Alice Aldina Silva. Clara Nunes: perfil de uma trajetória. In: BRÜGGER, Silvia M. J. (org.) **Op. Cit.** p. 48.

¹⁵ VEYNE, Paul. **O Inventário das Diferenças**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983, p. 44-45

¹⁶ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 54.

¹⁷ *Idem.* p. 48.

perpassar pelo ideal de heroico ou de genial, atribuindo características superlativas e destoando da realidade, principalmente, utilizando de abordagens teológicas sobre suas trajetórias. No caso de um cantor, por exemplo, qualquer indivíduo pode nascer com o que comumente é chamado de talento para tal arte, mas, pode não a desenvolver, pois este só se manifesta por meio das sociabilidades vividas¹⁸. Dias também apresenta a diferença do ofício do historiador com outros profissionais, como é o caso dos jornalistas, o que se torna útil ao pensar que a única biografia de Clara foi escrita por Vagner Fernandes, jornalista:

[...]. Aqui se encontra uma importante diferença entre biografias-históricas e biografias-jornalísticas. O historiador preocupa-se em fazer a diferenciação da personagem “verdadeira” e da personagem “imaginada”, apresentando a segunda como uma construção do imaginário de pessoas contemporâneas à sua vida ou que tomaram conhecimento dela no seu pós-vida. O jornalista não faz tal separação, a personagem “imaginada” às vezes arquitetada também por ele, se embaraça com a personagem “verdadeira”, tornando-se uma personagem verossímil.¹⁹

Clara Nunes, na visão de vários críticos da Música Popular Brasileira, era não apenas uma cantora, dentre tantas outras que marcaram e marcam o cenário musical brasileiro. Clara, na visão desta, era mais. Fernandes descreve a cantora da seguinte forma:

[...]. Clara reunia mesmo muitas qualidades. A capacidade de lutar pelos seus ideais, de fazer valer seus direitos, é incontestável. Acreditava no amor, nos amigos, no seu canto como instrumento de conciliação, na sua arte como veículo de transformação social, ainda que não gostasse de se envolver em polêmicas. Era uma mulher sonhadora, mas sonhava com tudo aquilo que poderia ser aplicado de forma concreta. Não eram delírios. Não eram sonhos do plano do irrealizável, de caráter utópico, distante. Nada disso. Eram caminhos nos quais acreditava. Por mais difíceis que se lhe apresentassem, ela tratava de convertê-los em realidade. Clara tinha senso prático. Guerreava porque acreditava em uma sociedade mais justa, menos sectária, menos chocante.²⁰

Percebemos a partir dessas colocações a necessidade de se construir uma imagem de Clara como uma pessoa que “sabia o que queria”, que “ia atrás do que almejava”, e é possível entender isso nos seus anos de sucesso. Não podemos deixar de frisar que se a Clara “da mídia”, que demonstrava ser uma pessoa forte, decidida (lhe garantindo o adjetivo de Guerreira), fosse realmente essa mulher, ou se tudo não passava de uma construção, uma encenação que era conduzida pelo marido e pelos compositores que descobriram nela um filão, um baú de oportunidades, num momento em que a música brasileira ganhava contornos outros no cenário nacional e internacional. Além disso, a consolidação da indústria

¹⁸ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 63.

¹⁹ *Idem.* p. 53

²⁰ FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: guerreira da utopia.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 212.

fonográfica no Brasil é um aspecto que deve ser considerado, pois a partir do governo de Juscelino Kubitschek e a industrialização e modernização das formas de entretenimento, é possível pensar na divulgação ampla da cultura brasileira, tanto no interior do país, quanto fora.

Outra pergunta que é possível ser feita é: a “invenção” Clara Nunes, cantora de MPB, não foi construída na mesma lógica do que ocorreu com Carmem Miranda, uma portuguesa que representava a miscigenação cultural brasileira no mercado internacional e nacional com sua brasilidade de sotaque mesclada a um figurino repleto de balangandãs e colorido peculiar?

Durante seus primeiros anos, podemos dizer que não houve sua projeção, principalmente por representar um papel no qual não se identificava. Praticamente não havia diálogo entre a realidade de Clara e as músicas de bolero romântico do começo de sua carreira.

Nessa ótica, vemos que Clara não é somente um produto da mídia, apesar de também o ser, no sentido de que teve sua identidade totalmente formada para atender a um propósito midiático, mas, sim, que havia uma relação entre a Clara cantora, a pessoa popular, inserida dentro do contexto musical e do cenário da música popular brasileira, e a Clara pessoa, que tinha crenças e convicções, indo muito além da construção identitária que a mídia quis projetar na época.

Se Clara cantava também a diversidade cultural brasileira e por meio de suas indumentárias evidenciava sua identidade e pertencimento às religiões de matriz africana, dando visibilidade a isso, seja como estratégia ou escolha pessoal, se projetando na mídia, vale destacar que as músicas por ela gravadas e cantadas não eram de sua autoria, o que evidencia, de algum modo, que, por trás dela, alguém construía essa imagem de mulher brasileira, ligada às suas raízes culturais e consciente de sua etnicidade e ancestralidade, moldando o seu perfil e sua identidade. As letras das músicas cantadas por Clara durante sua trajetória evidenciam sua conexão com a herança cultural africana. Essa é outra questão a ser evocada.

Nesse viés, é necessário visualizar a cantora a partir de seu contexto, englobando o panorama político e social brasileiro das décadas de 1970 e 1980, abordando as questões do samba, suas origens e a atuação dos cantores no período. A partir disso, pretende-se

identificar em quais condições é possível perceber de Clara Nunes e considerar também a coexistência com Clara Francisca, ou seja, fazer um contraponto entre o universo público e privado da sua vida. Também refletir como a relação de interpretação e performance a coloca na linha do sucesso, e dessa forma, a materialização de sua obra por meio de seus discos. No período de 1971 a 1983, Clara gravou 12 álbuns, então é preciso averiguar o processo de produção, o pessoal envolvido e o impacto de cada um em sua obra.

A relação de Clara com as escolas de samba do Rio de Janeiro sempre foi muito significativa. Durante sua vida, ela gravou e defendeu, principalmente, duas: a Império Serrano e a Portela. No entanto, para esse trabalho, o foco será sua relação com a última, por conta de suas produções, principalmente as músicas “Portela na Avenida” e “Macunaíma”. Perceber a relação do samba e do carnaval com Clara é muito interessante, pois sua atuação vai além do circuito carioca, sendo visto também no seu diálogo com o carnaval baiano, com a gravação de Ijexá com o afoxé dos Filhos de Gandhi.

Por fim, refletir: o que leva Clara Nunes a gravar músicas de temática religiosa a partir dos anos 1970? É possível estabelecer relações entre a vida pessoal da cantora e essa escolha? É muito difícil pensar na carreira de Clara sem a relacionar com diferentes religiões, especificamente, a Umbanda e o Candomblé. Dessa forma, é preciso averiguar com qual intuito a cantora passou a interpretar músicas com essas temáticas e se é possível estabelecer relações entre sua vivência pessoal e religiosa com essa opção mercadológica. Além disso, o que significava dentro do contexto social e político do período esse tipo de gravação. Sua carreira foi marcada por esse tipo de conteúdo, então é essencial avaliar os trânsitos e movimentações feitas por ela.

Diante de tantas questões, podemos resumir nossa problematização como uma vontade de perceber Clara Nunes, um ícone da MPB, como parte integrante do contexto sociocultural em um momento político conturbado, no qual a indústria cultural se consolida, sua vida pessoal e profissional sofre transformações, sua obra tem referências ao samba, raiz de um passado negro. Suas performances étnico-religiosas se entrelaçam à religiosidade e a um passado ancestral, rítmico, cuja performance é cercada de símbolos.

Nesse viés, é possível avaliar que a trajetória de Clara Nunes não só ilumina uma época na qual se efetiva a MPB, ao lado de outros gêneros musicais, mas antes de tudo é

também viável presumir que, mesmo diante dos interesses do mercado cultural, o intérprete pode escolher seu caminho e ser respeitado em suas escolhas profissionais? Ele é sujeito de sua carreira, é protagonista de sua arte? Até que ponto? O que torna isso possível?

Dessa forma, se torna essencial trazer alguns conceitos da História para trabalhar com as possibilidades produzidas pelo objeto de estudo. É preciso aprofundar a discussão do que é essa indústria cultural e fonográfica. A questão da comunicação de massa, as relações entre História e Música e a memória.

Inicialmente, o que é a música? José Geraldo Vinci a traduz da seguinte forma:

[...] quando elas estão sobrepostas umas às outras de forma harmônica e aliadas aos ritmos e timbres, chegam aos nossos ouvidos e as denominamos de música. Contudo, essa organização musical não ocorre nem se estabelece num vazio temporal e espacial. As escolhas dos sons, escalas e melodias feitas por certa comunidade são produtos de opções, relações e criações culturais e sociais, e ganham sentido para nós na forma de música²¹

A música não é apenas a combinação de algumas notas musicais em alguns instrumentos, mas representam também uma comunidade que se identifica com as melodias e formam sentidos a essas. No Brasil, temos três autores consagrados que se dedicaram ao estudo do tema, sendo eles: José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Arnaldo Contier:

[...] A partir de olhares ideológicos e metodológicos muito diferentes entre si, esses três autores consolidam uma perspectiva historiográfica, fazendo entrecruzar problemas estéticos, dimensões políticas e sociológicas e perspectivas históricas para elucidar o lugar da canção e da música popular na sociedade brasileira.²²

Um dos principais alvos desses autores foi o samba que foi eleito como um gênero privilegiado, com sua origem “mística” e que detinha a centralidade de alguns compositores enquanto personagens condutores dos rumos tomados pela música brasileira, além de ser um exemplo caro da conexão entre música – mercado – política.

Uma das principais diferenciações que devem ser feitas é o que é essa música popular amplamente difundida no país. Baia a define como “a música urbana, surgida a partir do final do século XIX, instrumental ou cantada, mediatizada, massiva e moderna”²³. Além disso, o autor detalha mais sobre esse fenômeno:

²¹ MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.20, nº 39. 2000. p. 211.

²² BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil** – análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Edufu, 2015. p. 8.

²³ *Idem.* p. 15

[...] em geral, está associada à expressão música popular o caráter urbano, a música que surgiu nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Essa música tem um caráter massivo e sua produção, reprodução e consumo estão mediados por um amplo leque de influências socioculturais. Ela constitui-se num dos fenômenos culturais mais marcantes do século XX e grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais que chamamos de música popular. Essa música esteve presente nos principais processos sociais da história recente, como forma de lazer e entretenimento, ligada à dança e ao convívio social, mas também como veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos de juventude, constituindo-se, assim, num importante documento historiográfico.²⁴

No entanto, a música, assim como a maioria das artes, passou a ser objeto de comercialização, isso é, se tornou parte de uma indústria cultural. Sobre essa, Jesús Martín-Barbero apresenta que:

[...] em torno desse conceito vai se desenvolver um esforço importante para pensar o sentido dos novos sujeitos-atores sociais – desde os jovens e as mulheres aos ecologistas – e dos novos espaços nos quais, do bairro ao hospital psiquiátrico, irrompe a cotidianidade, a heterogeneidade e conflitividade do cultural²⁵.

Dessa forma, a experiência do caos cultural é trazida para uma lógica da indústria. Ainda sobre o tema, Barbero continua:

[...] a introdução na cultura da produção em série “sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da do sistema social”, e a imbricação entre produção de coisas e produção de necessidade de modo tal que “a força da indústria cultural reside na unidade com a necessidade produzida”, o ponto de contato entre um e outro acha-se na “racionalidade da técnica que é hoje a racionalidade do domínio mesmo. [...] A materialização da unidade se realiza no esquematismo, assimilando toda a obra ao esquema, e na atrofiação da atividade do espectador.²⁶

A popularização da arte ocorre quando ela deixa de ser entendida como algo sagrado, a partir do momento em que “a indústria cultural banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte”²⁷:

[...] a dessublimação da arte tem sua própria história, cujo ponto de partida se situa no momento em que a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em virtude da autonomia que o mercado lhe possibilita [...] a arte obtém sua autonomia num movimento que a separa da ritualização, a torna mercadora e a distancia da vida [...] o caráter de mercadoria da arte se dissolve “no ato de realizar-se de forma integral” e, perdendo a atenção que resguardava a sua liberdade, a arte se incorpora ao mercado como um bem cultural, mas, adequando-se inteiramente à necessidade.²⁸

²⁴ BAIA, Silvano Fernandes. **Op. Cit.** p. 15-16.

²⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 76

²⁶ *Ibidem.* p. 77-78.

²⁷ *Ibidem.* p. 79.

²⁸ *Ibidem.* p. 79-80

Esse conceito é primeiramente apresentado por Theodor Adorno:

[...] A função da arte é justamente o contrário da emoção: a comoção. No outro extremo de qualquer subjetividade, a comoção é um instante em que a negação do eu abre as portas à verdadeira experiência estética. Por isso nada entendem os críticos que ainda insistem na conversa mole de que a arte deve sair da sua torre de marfim. [...] Na era da comunicação de massa “a arte permanece íntegra precisamente quando não participa da comunicação”. Lastimável que uma concepção radicalmente pura e elevada da arte deva, para reformular-se, rebaixar todas as outras formas possíveis até o sarcasmo e fazer do sentimento um torpe e sinistro aliado da vulgaridade.²⁹

Dentro dessa concepção defendida por Adorno encontramos também o pensador alemão Walter Benjamin que produziu um texto icônico sobre a temática: “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”³⁰ e que nos permite avaliar justamente como as mais diferentes expressões artísticas são pensadas e repensadas dentro desse contexto.

A recriação de valores, modos de vida e fazeres cotidianos que permeiam a trajetória de Clara Nunes se concretizaram num universo submerso em histórias vividas e praticadas no e pelos grupos sociais. São pertencimentos, marcas identitárias, como bem reflete Stuart Hall³¹, edificadas a partir de uma correlação com as práticas culturais. As identidades são, então, identidades culturais que provêm de alguma parte, que têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofre transformação constante.³² Assim:

[...]. Identidade Cultural não possui uma origem fixa à qual podemos fazer um retorno final e absoluto. [...] Tem suas histórias – e as histórias, por sua vez, têm seus efeitos reais, materiais e simbólicos. O passado continua a nos falar. [...] As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história. Não uma essência, mas um posicionamento.³³

Nesse mesmo contexto, as memórias e as lembranças recompostas pelo olhar do “outro”, ou seja, daqueles que materializaram em escrita, imagens e outras formas de presentificação a carreira da cantora no cenário nacional foram de grande relevância para nossas reflexões acerca dos momentos vividos por Clara em cada fase de sua trajetória pessoal e profissional.

²⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Op. Cit.** p. 83.

³⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de Massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

³¹ Essa discussão está presente em algumas obras de Stuart Hall como HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002. _____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

³² HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 1996. p. 69.

³³ *Idem*, p. 70.

Dessa forma, Benjamim³⁴ reforça que toda essa narrativa é efetivada no presente através da memória e das lembranças dos sujeitos em relação a um determinado lugar, momento ou situação que pode ser transposto a outro. E a efetivação dessa memória não se dá a partir de um tempo cronologicamente contado e recontado, mas sim, dentro de uma temporalidade fluida. A carreira da cantora se insere nessa conjuntura de diversos tempos, diferentes momentos e realidades, relidos também de múltiplas formas.

Partindo do entendimento de que é a memória que possibilita a reconstrução consciente e, ao mesmo tempo, inesperada do real, pois ela é construída e tecida a partir das relações dos/entre grupos sociais³⁵, utilizamo-nos aqui do sentido atribuído à memória coletiva presentificada na trajetória histórica da cantora antes e após sua morte, podendo ser relida ou reinterpretada de forma dialógica.

Nesse sentido, a sua memória e sua história passam a ser contadas e lembradas a partir do ponto de vista de quem assume a função de narrador, e estão longe de se desvincularem. Todas as tramas tecidas ao longo da construção da história de Clara não foram efetivadas mediante, somente, a atos e pensamentos racionais. Estão envoltas de subjetividades que alimentam as interpretações e recompõem imagens, sentimentos, sentidos da sua história em múltiplas facetas, se firmando enquanto prática social em constante movimento e transformação.

Nesse ponto de vista, reviver a memória, ou todos os fatos contidos nela, não é possível, pois ela é seletiva; é afetiva e mesclada de sentimentos e ressentimentos que a tornam “mágica” e que fazem do ato de lembrar um mecanismo individual, porém, subjetivo e coletivamente constituído pelos grupos sociais, funcionando como feixe de ligação entre passado-presente, moldado pelos interesses desses grupos sociais. Nas histórias e olhares em torno da vida de Clara Nunes, isso não é diferente.

Marilena Chauí³⁶ também nos orientou nesse sentido, ao afirmar que o olhar nos ajuda a reinterpretar o presente, pois é, ao mesmo tempo, um momento que nos permite “sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior”. Dessa forma, é possível dizer também que os nossos olhos escrevem através de imagens registradas em nossas

³⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

³⁵ HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

³⁶ CHAUI, Marilena. Janelas da Alma, Espelhos no Mundo. In: NOVAES, Adauto (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.33

lembranças, diferentes tipos de narrativas que, a cada instante, poderão fluir e percorrer caminhos outros pelas fendas do tempo e da imaginação, (re)construindo e personificando histórias e memórias.

Assim foi possível pensarmos também na relação história-memória-cotidiano, tendo como referência Clara Nunes, sujeito/objeto compreendido pela construção/reconstrução da sua identidade individual e coletivamente ressignificada no contato com os grupos sociais durante sua trajetória artística.

O interesse por Clara Nunes não é recente. Seu papel no cenário cultural brasileiro é muito amplo e permite diversas abordagens. Por isso, sua vida e obra já foram interesse para a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em História, com o título: **Barcos da Memória: trajetórias e histórias de Clara Francisca a Clara Nunes**. Esse estudo analisava a carreira de Clara Nunes a partir do deslocamento de sua identidade antes da carreira artística, Clara Francisca, até a fama e sua morte, já mundialmente conhecida como Clara Nunes. Como essa é apenas uma faceta de possibilidade para se refletir sobre sua carreira e sua inserção no cenário não só musical brasileiro, mas cultural e de formas de resistência, a pesquisa continua nessa dissertação.

Para isso foi necessário abertura no entendimento de sua vida e sua obra, então, o horizonte de trabalho também se expande na medida em que novas fontes podem ser consultadas. Considerando isso, nesse trabalho foram utilizados os discos que a cantora lançou entre o ano de 1971 a 1982, sendo eles: “Clara Nunes” (1971); “Clara, Clarice, Clara” (1972); “Clara Nunes” (1973); “Alvorecer” (1974); “Claridade” (1975); “Canto das Três Raças” (1976); “As forças da Natureza” (1977); “Guerreira” (1978); “Esperança” (1979); “Brasil Mestiço” (1980); “Clara” (1981); e, “Nação” (1982), apesar dos seus três álbuns lançados anteriores a esse período também fazerem parte de algumas análises. Alguns foram mais pormenorizados e pensados de forma mais específica: “Clara Nunes” (1971) por representar uma nova proposta a carreira de Clara que até então não detinha uma identidade e que foi produzido por Adelzon Alves, que registou algumas características que possibilitaram abertura para Clara em diferentes cenários; “Alvorecer” (1974), por evidenciar já em sua capa a imagem das religiosidades afro-brasileiras que Clara assume publicamente, além de ser o último disco produzido por Alves; “Canto das Três Raças” (1976), primeiro disco produzido pelo então marido de Clara, Paulo César Pinheiro, se delineia uma nova estética e novos

temas para serem trabalhados em seu repertório, além disso, a obra e sua mensagem serão defendidas por ela até o final de sua vida, principalmente, o tema da mestiçagem; “Guerreira” (1978) é um produto muito rico para se trabalhar com as questões religiosas, tanto pela apresentação dos sincretismos da religiosidade brasileira, mas também pelos elementos estéticos que compõem o disco; “Esperança” (1980) apresenta a preocupação social de Clara com o contexto brasileiro em que ela vive, mostrando sua preocupação com as questões sociais e políticas, que vão ser amplamente exploradas no disco “Brasil Mestiço” (1980), trazendo de volta o tema da formação étnica brasileira, mas, não se restringindo a isso, fazendo da sua música uma forma de protesto. Por fim, seu último disco: “Nação” (1982) possibilita um diálogo fora do circuito carioca, considerando que Clara gravou algumas músicas com referências ou participação direta da cultura baiana e acaba se consolidando como seu trabalho de despedida.

Além disso, consultamos o acervo do Museu Afro localizado na cidade de São Paulo e que exibe um grande repertório da cultura e religiosidade afro-brasileira. O Museu da Imagem e do Som, tanto da cidade de São Paulo quanto do Rio de Janeiro, que continham material tanto audiovisual quanto bibliografia, como livros e revistas. Outro importante aliado foi a disponibilização do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: nela foi possível acessar diversos jornais e revistas como: Jornal Última Hora, Jornal Diário de Notícias, Revista do Rádio, entre outros. Também o acervo digital do Jornal Folha de São Paulo e do Jornal O Globo.

As redes sociais atualmente podem ser uma ferramenta poderosa de acesso à informação. Por exemplo, no Facebook existem três páginas dedicadas à Clara Nunes: “Clara Nunes”³⁷, “Clara Nunes Deusa dos Orixás”³⁸ e “Clara Nunes Mestiça”³⁹. Atré-ladas a elas, já no YouTube⁴⁰ existem algumas páginas⁴¹ destinadas a memória da cantora e perfis⁴² no

³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/ClaraNunesOFICIAL/> - acesso em 31/01/2018

³⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/deusadosorixas/?ref=br_rs - acesso em 31/01/2018

³⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/claranunesmestica/> - acesso em 31/01/2018

⁴⁰ YouTube é um site que permite que seus usuários carreguem e compartilhem vídeos em formato digital. Foi fundado em fevereiro de 2005, é um dos principais do gênero no Brasil

⁴¹ Algumas páginas que são importantes: **Clara Nunes Guerreira** com 23.265 inscritos (disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC9Gmegs9An5MqkRIHi7DjtQ> - acesso em 31/01/2018); **Clara do Brasil** com 9.720 inscritos (disponível em: <https://www.youtube.com/user/claradobrasil> - acesso em 31/01/2018) e o **Instituto Clara Nunes** com 224 inscritos (disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCiItWcptN3ysXF4wtYI3IOg> - acesso em 31/01/2018). Além disso, a maior parte dos vídeos gravados pela cantora que foram disponibilizados na plataforma pertencem ao canal VEVO, que

Instagram⁴³. Essas comunidades são muito válidas, uma vez popularizam o conteúdo de Clara. Além dos vídeos que foram produzidos para o programa de televisão da Rede Globo, o Fantástico, não é complicado encontrar vídeos de entrevistas ou fotos raras da cantora.

Por fim, o repertório musical de Clara é composto por mais de 250 interpretações. Para esse trabalho, foram escolhidas algumas para serem analisadas, por sua relevância com as temáticas aqui escolhidas, como por exemplo, “Um Ser de Luz”, que não é interpretada por ela, mas foi feita com o intuito de ser uma homenagem póstuma e que sintetiza sua vida e obra; “Macunaíma” e “Portela na Avenida”, que pincelam sua participação no carnaval carioca pensada a partir de duas vertentes, uma como cantora de sambas-enredo e o que isso significa dentro de sua carreira, e também como participante de uma agremiação que grava uma música para a exaltação de sua escola. Da mesma forma, “Ijexá”, também se encontra inserida nesse contexto carnavalesco, mas estudada a partir de outra dinâmica, uma vez que se insere na sociedade baiana, pensando em seus afoxés. As músicas de natureza religiosa, como “Deusa dos Orixás” e “Guerreira” se fazem essenciais para refletir sobre a forma como a cantora dialoga com as religiosidades afro-brasileiras, tanto como seguidora das mesmas, quanto sujeito social público, ou seja, capaz de formar e influenciar opiniões. “Canto das Três Raças”, por sua vez, evidencia algo que foi muito defendido por Clara: as origens mestiças da sociedade brasileira e com isso, seu discurso de inclusão e defesa das minorias. As considerações finais desse trabalho são iniciadas com a música “Minha Missão”, com tom de total pertencimento à intérprete. Essa música resume Clara e sua forma de encarar a vida e sua profissão.

Esse trabalho se divide em três capítulos: **Clara Nunes: um ser de luz e de sons**; no qual somos apresentados a Clara, já cantora, ainda sem uma identidade artística, mas tentando encontrar seu caminho — sua mudança de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro não é só geográfica, mas também identitária. Ao percorrer os caminhos do samba, ela encontra seu “lugar ao sol” na indústria cultural brasileira, com uma personalidade marcante e discos que

é um joint venture entre algumas gravadoras como: a *Universal Music Group* (sendo que a EMI é sua subsidiária), *Sony Music Entertainment*, *Warner Music Group* e *Abu Dhabi Media*.

⁴² Os principais perfis de Clara Nunes são: @claranunesoficial; @fcclaranunes; @claranunes_umserdeluz; @clara.nunes; além disso, há o perfil oficial do Memorial Clara Nunes localizado na cidade de Caetanópolis: @memorialclaranunes.

⁴³ Instagram é uma rede social que permite o compartilhamento de imagens e vídeos entre seus usuários, foi adquirido pelo Facebook em 2012.

dialogam com o universo popular. Buscando suas raízes, ao longo da década de 1970, a cantora é consagrada como a primeira mulher a vender mais de um milhão de cópias de discos. Dividimos, assim, sua obra em dois momentos, o primeiro idealizado por Adelzon Alves, que ajuda a gestar a nova imagem de Clara Nunes e a consolidar no interior da Música Popular Brasileira. E o segundo, sob a tutela artística de Paulo César Pinheiro, Clara se volta às questões sociais em um país estigmatizado pela violência do regime militar, sendo necessário buscar novas formas de resistência e esperança.

Em seguida, **Samba, Carnaval e Alegria** traz as escolas de samba do Rio de Janeiro e sua importância histórica para a constituição do carnaval carioca. A partir disso, podemos perceber o quanto esse universo é amplo e engloba diferentes aspectos, aliando a música, o samba, com temáticas amplas, como o caso do samba-enredo da Portela de 1975: “Macunaíma, herói de nossa gente”, que enaltece o folclore presente na obra de Mário de Andrade. No entanto, Clara não se restringe a essa expressão, mas também grava músicas com o grupo de afoxé “Filhos de Gandhi” estabelecendo diálogo com o carnaval de Salvador, que segue uma lógica completamente diferente da espetacularização do seu vizinho do Sudeste. Inserido nesse contexto, o último álbum de Clara Nunes, “Nação” relaciona a brasilidade a partir de diferentes perspectivas.

Por fim, **Clara Nunes: a Deusa dos Orixás** nos possibilita investigar a carreira de Clara Nunes por um de seus vieses mais significativos: a religião. A cantora dizia acreditar em tudo que era feito para e pelo bem. Por isso, construiu um altar de crenças em que a Umbanda e o Candomblé se relacionavam com a Igreja Católica e o Espiritismo Kardecista. Para isso, examinamos, inicialmente, o cenário religioso brasileiro do século XX e as relações cada vez mais próximas do sagrado com o profano e assim nos trânsitos religiosos de Clara.

Dessa forma, ao considerarmos os trabalhos acadêmicos, literários e artísticos já feitos sobre Clara podemos encontrar uma multiplicidade de olhares destinados à cantora. Essa dissertação busca compreender sua carreira fazendo um diálogo entre sua vida pessoal e profissional, procurando aliar suas características marcantes, como a religiosidade, mas sem esquecer que ela é um produto de uma indústria que visa o lucro e mais de um momento histórico. A análise de sua trajetória é feita a partir de seus discos, seus produtores e sua relação com esse universo em construção da música popular brasileira. Além disso, a temática do carnaval evidencia uma possibilidade de análise muito rica.

Ponderar Clara na religiosidade é quase natural, uma vez que ela trazia para sua expressão e performance elementos desse universo, no entanto, é preciso inseri-la dentro de um contexto de fé nacional, com a expansão de outras doutrinas como a Umbanda “institucionalizada”, que tem como marco importante as ações de Zélio de Moraes e o Kardecismo, que durante os anos 1970 e 1980 já tinha na figura de Francisco Cândido Xavier, sua principal imagem em defesa da caridade. Também é necessário refletir sobre o papel que Clara ocupa dentro desse universo, ou seja, encontrá-la dentro de sua fé, como umbandista, filha de Ogum e Iansã e o que significou, em um contexto de Estado de exceção, ela escancarar suas crenças, destacando-a no cenário nacional.

Clara Nunes é múltipla, é plural. Representa um Brasil miscigenado que encontra na sua mistura sua força e sua expressão, por isso é tão importante analisar sua inserção na música popular brasileira, mesmo trinta anos após sua morte, ainda mais quando vemos um interesse crescente por sua carreira, manifesto em regravações de suas músicas e até mesmo no formato de um documentário, lançado em agosto de 2017. Por isso, Clara está além do seu tempo, encontrada nos ventos de sua Orixá-mãe, Iansã.

1. CLARA NUNES: UM SER DE LUZ E DE SONS



**@WILD
SCRAP**

1.1 CLARA EM TRANSIÇÃO: DE MINAS AO RIO

*Um dia
 Um ser de luz nasceu
 Numa cidade do interior
 E o menino Deus lhe abençoou
 De manto branco ao se batizar
 Se transformou num sabiá
 Dona dos versos de um trovador
 E a rainha do seu lugar
 Sua voz então a se espalhar
 Corria chão
 Cruzava o mar
 Levada pelo ar
 Onde chegava espantava a dor
 Com a força do seu cantar
 Mas aconteceu um dia
 Foi que o menino Deus chamou
 E ela se foi pra cantar
 Para além do luar
 Onde moram as estrelas
 E a gente fica a lembrar
 Vendo o céu clarear
 Na esperança de vê-la, sabiá
 Sabiá
 Que falta faz sua alegria
 Sem você, meu canto agora é só
 Melancolia
 Canta meu sabiá,
 Voa meu sabiá,
 Adeus meu sabiá...
 Até um dia...⁴⁴.*

O Sabiá é uma ave conhecida cientificamente por *Turdus rufiventris*. Além de ser um dos símbolos do estado de São Paulo, é muitas vezes identificada como a ave símbolo do país, por conta da sua multiplicidade de gêneros e também seu número absoluto populacional. Ainda sobre essa ave única, no dia 03 de outubro de 2002, o então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso dispôs por um decreto nacional o “Dia da Ave” e, mais importante, que o centro de interesses das festividades dessa data deveria ser o Sabiá, “símbolo representativo da fauna ornitológica brasileira e considerada popularmente Ave Nacional do Brasil”⁴⁵.

Também sobre essa ave tão querida para o povo brasileiro e com um canto tão particular, podemos lembrar que seu nome em tupi quer dizer: “aquele que reza muito”. Para

⁴⁴ NOGUEIRA, João. PINHEIRO, Paulo César. “Um Ser de Luz”. 1983.

⁴⁵ BRASIL, Decreto de 3 de outubro de 2002. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/2002/Dnn9675.htm - acesso em 08/12/2017.

complementar, Luiz Gonzaga e Zé Dantas compuseram uma música homônima à ave que foi gravada pela cantora Clara Nunes. A partir desse momento, ela passou a ser apelidada como sabiá. Ora, não poderia haver uma espécie que melhor representasse a jovem mineira do que a pequena ave que reza.

Deste jeito, faz-se necessário ponderar que entre o fazer-se de Francisca e a Clara Nunes existe um caminho a ser considerado. Isto é, Clara nem sempre foi o Sabiá, conforme enunciado por João Nogueira e Paulo César Pinheiro. Assim, em sua entrevista dada à rádio em Pernambuco no ano de 1983, a mesma nos apresenta aspectos por ela vivenciados que expressam o movimento que conduz ao âmbito do cenário artístico que a transformou numa cantora de destaque no referido meio, de modo que o seu cantar era visto como elucidativo da ave sabiá:

Imagem 1 – A última entrevista de Clara Nunes

Rio de Janeiro, terça-feira, 29 de março de 1983

A última entrevista de Clara Nunes

RECIFE – Toda a cidade parou para ouvir Clara Nunes, na manhã da última sexta-feira, quando a Rádio Clube de Pernambuco bateu o recorde de audiência desde a sua fundação ao apresentar, no programa de Geraldo Freire, uma entrevista com a cantora cujo estado, entre a vida e a morte, na Clínica São Vicente, no Rio, vem provocando comoção popular em todo o País. Essa entrevista, grande furor de reportagem, foi concedida pela cantora pouco antes do acidente operatório que a deixou, até hoje, em coma profunda.

Nessa conversa, Clara se apresenta como ela era, antes do acidente: alegre, vibrante, conveniente, expõe seus pontos de vista e falando de sua carreira. Segundo o Diário de Pernambuco, que reproduziu, em sua edição de domingo, a entrevista de Clara Nunes à Rádio Clube, foi como "ela estivesse dando adeus à vida". Damos a seguir, na íntegra, o texto da entrevista.

P – Clara, no início de sua carreira você cantava boleros. Mas, seu sucesso veio mesmo foi com o samba. Por que você descobriu que o samba é quente?

R – Bom, eu sempre soube que o samba era quente, acho que todo brasileiro sabe que o samba é quente. Apenas eu cantava boleros porque quando eu fui lançada pela Odeon a música que era sucesso, e que sempre foi sucesso a vida inteira, era a música romântica. Então, meu diretor artístico achou que eu cantaria bem esse gênero romântico. Eu quando era "crooner" em Belo Horizonte cantava tudo: bolero, samba, tango, qualquer gênero. E eu sempre cantei samba nas boates. Agora, quando fui fazer teste na gravadora, cantei músicas românticas, principalmente de Altamar Dutra, que era sucesso na época. E a Odeon achou que eu podia fazer sucesso como o Altamar fazia. Mas, eu sempre quis cantar samba.

P – Quer dizer que a mudança correspondeu à expectativa?

R – Correspondeu sim. O sucesso foi realmente comprovado, como é do conhecimento de todos, e os meus discos estão indo muito bem, inclusive eu vou ter, agora, o meu LP lançado, também, no Japão. E eu acho que está muito bem. Correspondeu sim à expectativa.

P – Clara, você é uma pessoa de uma comunicação muito forte. Você atende a todos e principalmente à imprensa, como está fazendo, agora, ao conceder esta entrevista, Clara, você é capaz de dizer um "não"?

R – Lógico, todo mundo diz não e a gente mesmo diz. É uma coisa natural da vida e, aliás, as pessoas gostam de dizer não mais facilmente do que sim. Quando é ao contrário: é mais fácil você dizer sim do que dizer não. Mas, é isso mesmo. É a vida.

P – Agora, nós sabemos que você não gosta de falar de "caretas" e nem apontar gente "carente". Mas, a quem você, Clara, daria nota 10?

R – Nota dez... a muita gente, muita gente mesmo. Muitos cantores, muitos colegas. Mas, eu daria nota 10 pra Adelson Alves (comunicador da Rádio Globo do Rio).

P – Você é uma das melhores sambistas do Brasil. Isso todo mundo sabe. Mas, aponta, Clara, o melhor sambista do Brasil, na sua opinião?

R – Melhor sambista? Bom, Paulinho da Viola, Martinho da Vila, João Nogueira, que é excepcional, sambista gueira, que é um poeta maravilhoso, Chico Buarque, olha, tanta gente. Vinícius, muita gente, são bons sambistas.

P – Clara, a idéia que o povo faz do artista é que ele ganha muito dinheiro, vive nadando em dinheiro. Me diz uma coisa: você canta porque gosta da profissão ou é porque você ganha muito dinheiro?

R – Eu acho que você está querendo brigar comigo. Você está querendo brigar, tá não? Eu acho que você está querendo me confundir com outras pessoas, sei lá, absolutamente, eu canto samba, eu não faço da minha vida apenas coisa comercial, ao contrário, lógico que todos nós gostamos de dinheiro, precisamos do dinheiro, mas eu não sou escrava do dinheiro, absolutamente. A minha carreira, eu canto porque eu gosto e realmente eu quero deixar meu nome na música popular brasileira e tenho certeza que se eu morrer agora, já vai ficar, pelo meu trabalho, absolutamente não apenas pelo dinheiro, eu faço uma coisa que eu gosto, uma coisa que eu faço com muito amor.

P – Clara, você diz que faz tudo porque gosta. Me diga uma coisa: se você tivesse que começar novamente, você faria tudo que fez?

R – Começaria e, talvez, fizesse os mesmos erros. Faria sim, muita coisa que eu deveria não ter feito, mas eu compreendo o seguinte, a gente tem que realmente às vezes apanhar um pouco da vida, vai adquirindo experiência e eu voltaria tudo e faria novamente, gravaria as mesmas coisas para chegar a esse ponto que estou agora.

P – Na sua carreira, Clara, existe alguém que te deu uma força maior? Quer dizer, aquela chamada figura inesquecível?

R – Bom, eu nunca vou esquecer Ataulfo Alves, por exemplo, nunca vou esquecer, porque Ataulfo foi um grande amigo meu, foi uma criatura que muito me incentivou, principalmente quando eu resolvi gravar realmente, apesar já ter gravado para o carnaval um samba, mas, inclusive, mudar totalmente minha carreira, partindo para outro gênero, arriscando a minha carreira, e ele me apoiou muito. Então, eu não esquecerei jamais Ataulfo Alves.

P – Agora Clara, você com essa simpatia toda, você perdoa ou guarda rancor de alguém que lhe fez mal?

R – Ah! eu perdoo sempre, esqueço muito, esqueço facilmente as coisas que me fazem. Já perdoei. Quem me fez alguma coisa de mal, eu não sei mais quem foi, esqueci.

Essa entrevista com Clara Nunes, que alcançou enorme repercussão no Recife, foi gravada nos estúdios da Rádio Tupi do Rio de Janeiro, pelo comunicador Natan Oliveira, da Rádio Clube de Pernambuco. Foi a última entrevista de Clara Nunes, antes de sofrer o acidente operatório. Clara falou, contou tudo de sua carreira. O trabalho apresentado pela Rádio Clube tem merecido telefonemas de várias partes do Nordeste, com os ouvintes se manifestando elogiosamente a oportunidade de ouvir as declarações de Clara Nunes, no seu quase adeus.



Clara dizia à Rádio Clube que se morresse agora seu nome ficaria

Estado promete

Fonte: Jornal Última Hora da cidade do Rio de Janeiro. Publicado em 29 de março de 1983, página 5.

Considerar a condição de Clara como cantora de sucesso sendo entrevistada é importante para perceber as particularidades sobre ela nesse momento. Por exemplo, quando questionada sobre sua carreira inicial, Clara responde que “sempre quis cantar samba”.

Nascida na cidade de Paraopeba, atual Caetanópolis, no interior de Minas Gerais, em 1942, despontou no início da década de 1970, após o lançamento de três discos marcados pelo

fracasso comercial e pela falta de identidade em sua concepção, com ausência de uma proposta estética e temática: “A Voz Adorável de Clara Nunes” (1966); “Você Passa e eu Acho Graça” (1968); e, “A Beleza que Canta” (1969). Sua carreira, que pode ser considerada desde o início em Minas Gerais, e com a tentativa de se inserir no meio artístico à época, seus empresários a conduziram por caminhos que em um primeiro momento correspondeu aos boleros e músicas românticas, no entanto, essa escolha não teve uma boa recepção no mercado.

A partir de 1971, esse contexto se altera por alguns fatores, como a falta de receptividade do mercado fonográfico para o estilo musical proposto à Clara, o que resultava em baixas vendas para seus discos e até mesmo a própria forma como a cantora era apresentada dentro desse cenário. Dessa forma, a principal mudança em sua carreira é a produção de Adelzon Alves, tanto que quando questionada com relação ao sucesso por ela experimentado, o trecho sobre a primeira grande transformação em sua carreira, ela responde que:

[...]. Correspondeu sim. O sucesso foi realmente comprovado, como é de conhecimento de todos, e os meus discos estão indo muito bem, inclusive eu vou ter, agora, o meu LP lançado também no Japão. E eu acho que está muito bem. Correspondeu sim à expectativa.

Contudo, a entrevista revela o amadurecimento de Clara, o modo com que lidava com a fama e o sucesso, e destaca as pessoas que foram importantes no seu processo de afirmação nesse cenário musical. Isso pode ser notado ao demonstrar seu agradecimento a Adelzon Alves, quando declara que “daria nota 10” a ele. Esse trecho é importante, pois em 1974, quando seus discos passam a ser produzidos por Paulo César Pinheiro, seu marido, sugere-se que ela e Alves teriam rompido de forma nada amistosa, uma vez que a cantora mantinha também um relacionamento íntimo com Adelzon. Essa visão é inclusive salientada por Vagner Fernandes, responsável pela biografia da cantora, que apresenta um panorama dos discos iniciais de Clara sem o produtor, pensando na questão dos compositores.

Outra curiosidade é a forma como a cantora percebe sua carreira e seu óbvio sucesso comercial, quando Natan Oliveira, comunicador da rádio, a questiona: “Clara, a ideia que o povo faz do artista é que ele ganha muito dinheiro, vive nadando em dinheiro. Me diz uma coisa: você canta porque gosta da profissão ou é porque você ganha muito dinheiro?” – Clara responde:

[...] Eu acho que você está querendo brigar comigo. Você está querendo brigar, tá não? Eu acho que você está querendo me confundir com outras pessoas, sei lá, absolutamente, eu canto samba, eu não faço da minha vida apenas coisa comercial, ao contrário, lógico que todos nós gostamos de dinheiro, mas eu não sou escrava do dinheiro, absolutamente. A minha carreira, eu canto porque eu gosto e realmente eu quero deixar meu nome na música popular brasileira e tenho certeza que se eu morrer agora, já vai ficar, pelo meu trabalho, absolutamente não apenas pelo dinheiro, eu faço uma coisa que eu gosto, uma coisa que eu faço com muito amor.

A partir das considerações de Clara, conclui-se que o cenário musical brasileiro era marcado por duas categorias de artistas: os primeiros referentes às pessoas que cantavam por dinheiro e o segundo grupo aqueles que, assim como ela, buscaram retirar do seu trabalho o dinheiro para garantir sua sobrevivência, mas não só, havia uma conexão emocional entre seu cantar enquanto sua fonte de renda.

Então, como podemos avaliar a carreira de Clara Nunes? Essa que ela em seu “quase adeus” já prevê que marcaria a música popular brasileira. Primeiramente, um dos principais elementos de sua trajetória foi a sua marcante religiosidade., Clara era, de certa forma, uma prova viva do sincretismo religioso brasileiro, pois era umbandista, mas também seguia e acreditava no candomblé, no espiritismo kardecista e até mesmo na igreja católica.

Além da referida canção composta por Luiz Gonzaga e Zé Dantas, Chico Buarque compôs uma música com o mesmo nome de Sabiá, que Clara também regravou, demonstrando sua dupla faceta enquanto sabiá, ora “dando psius para todo mundo”, ora sendo aquele que voltará apesar de todas as dificuldades.

O sucesso de Clara não foi apenas no circuito Rio de Janeiro-São Paulo, mas também alcançando fama internacional, ao fazer shows na África e no Japão. A imagem de Clara Nunes era sempre associada a felicidade e alegria, por isso, seu cantar “espantava a dor”.

No entanto, sua morte e a forma como ela ocorreu, em 1983, foi um grande choque tanto para seus fãs quanto para seus familiares e amigos. E, nesse contexto, João Nogueira e Paulo César Pinheiro, seu então marido, compõem “Um Ser de Luz”, como uma forma de homenagear a cantora.

Clara agregou e também dialogou, construindo parcerias e fazendo amizade com uma geração de sambistas durante os anos de 1970 a 1980. Seu cantar era visto com uma diferenciação, por isso foi associada ao Sabiá, o qual singularizou e, por sua vez, as suas interpretações, a dimensão do imaginário popular pela sua expressão, pelas temáticas por ela

entoadas e por sua personalidade. Sua morte repentina em 1983 causou comoção nacional, afetando, em alguma medida o cenário musical brasileiro. Isso pode ser afirmado não só pelo intenso debate que se seguiu sobre a questão médico-legal, uma vez que Clara teve uma reação alérgica a anestesia tomada durante uma cirurgia, e também cedeu espaço para outras cantoras ocuparem, ou não. Apesar de a música brasileira ter outras intérpretes, como Beth Carvalho ou Maria Bethânia, elas não se preocuparam em ocupar esse lugar deixado por Clara, sendo assim, é necessário refletir as razões por trás disso.

Assim, tem-se uma memória compartilhada e a visão de vários críticos da Música Popular Brasileira: não era apenas mais uma cantora dentre tantas outras que marcaram e marcam o cenário musical brasileiro. Clara, na visão desta, era mais. Fernandes descreve a cantora da seguinte forma:

[...] Clara reunia mesmo muitas qualidades. A capacidade de lutar pelos seus ideais, de fazer valer seus direitos, é incontestável. Acreditava no amor, nos amigos, no seu canto como instrumento de conciliação, na sua arte como veículo de transformação social, ainda que não gostasse de se envolver em polêmicas. Era uma mulher sonhadora, mas sonhava com tudo aquilo que poderia ser aplicado de forma concreta. Não eram delírios. Não eram sonhos do plano do irrealizável, de caráter utópico, distante. Nada disso. Eram caminhos nos quais acreditava. Por mais difíceis que se lhe apresentassem, ela trataria de convertê-los em realidade. Clara tinha senso prático. Guerreava porque acreditava em uma sociedade mais justa, menos sectária, menos chocante.⁴⁶

Percebemos, a partir dessas colocações, a necessidade de se construir uma imagem de Clara como sendo uma pessoa que “sabia o que queria”, que “ia atrás do que almejava”, o que é possível entender nos seus anos de sucesso. Não podemos deixar de questionar se a Clara “da mídia”, que demonstrava ser uma pessoa forte, decidida, lhe garantindo o adjetivo de Guerreira, era realmente essa mulher ou se tudo não passava de uma construção, uma encenação que era conduzida pelo marido e pelos compositores que descobriram nela um filão, um baú de oportunidades, num momento em que a música brasileira ganhava contornos outros no cenário nacional e internacional.

À princípio, vinda do interior mineiro, com experiências cujas sociabilidades eram marcadas pelas músicas do rádio e românticas, foi construído um repertório com o qual convivia. Ela cantava em bares e boates como *crooner* e pela sua potência vocal a Odeon apostou nesse talento. A projeção que se esperava não ocorreu. Isso pode ser explicado por

⁴⁶ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 212.

diversos motivos, mas um dos principais apresentados é a ideia de “atraso” em relação ao que vinha sendo tocado: Clara gravou boleros nos anos 1960, mas eles eram sucesso na década anterior. Durante o início do período de ditadura militar, expandiram-se muito os festivais, as músicas de protesto, o tropicalismo⁴⁷. É interessante perceber, conforme afirma Dias:

[...]. O projeto inicial para a carreira de Clara Nunes não conquistou a repercussão esperada. Podemos perceber uma mudança neste projeto profissional já no segundo LP. Os indivíduos mudam a forma de buscar um objetivo, quando percebem que isto é necessário, [...] Dois anos depois, Clara Nunes lança seu segundo LP, *Você passa, Eu acho graça*, título também da música de Carlos Imperial e Ataulfo Alves com a qual a cantora começa a fazer um certo sucesso no país. [...] Porém em 1968, ainda não está bem definido o caminho que a personagem irá seguir. Há uma mistura de lirismo e popular, de romantismo extremado e de superação de dores. A partir de então, muitas foram as mudanças na carreira e no repertório da intérprete. Com certeza, a imagem que se vincula, hoje à figura de Clara Nunes não é, principalmente, a de uma cantora romântica, como previsto em seu primeiro LP. Este é um indício de que as trajetórias individuais e artísticas precisam ser pensadas historicamente, não cabendo, portanto, inseri-las em abordagens teleológicas.⁴⁸

Todavia, é preciso averiguar em suas experiências e nas possibilidades como viver o e no Rio de Janeiro lhe possibilitou abrir suas perspectivas e caminhos.

A única certeza que se pode ter é a de que ela era uma artista com um timbre excepcional, e no contexto de seu início de carreira, estava buscando um “lugar ao sol” e foi o gênero romântico que lhe abriu as portas. Contudo, novas possibilidades eram criadas, inclusive pelo mercado fonográfico, e foi aí que ela se achou.

No dia 13 de fevereiro de 1966, o Diário de Notícias do Rio de Janeiro publicou uma entrevista com a jovem mineira que havia há pouco tempo se mudado para a cidade, a fim de gravar seu disco, parte da premiação do Concurso “Voz de Ouro ABC”⁴⁹, no qual ela havia conseguido o primeiro lugar em seu estado natal e o terceiro lugar em nível nacional.

⁴⁷ Sobre a questão da música e a relação com o período histórico da ditadura civil-militar brasileira, a obra de Eduardo Jardim situa bem o contexto das artes nesse período no livro: JARDIM, Eduardo. **Tudo Em Volta Está Deserto**: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2017. Além disso, o autor Marcos Napolitano possui ampla bibliografia sobre o tema.

⁴⁸ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 61-62.

⁴⁹ O Concurso “Voz de Ouro ABC” era um programa de televisão produzido pela TV Record de São Paulo, que era bastante popular e líder em audiência no canal 7. Além de Clara Nunes, outros cantores se destacaram em suas participações, como Edith Veiga e David de Castro. Como buscava novos talentos, sua principal premiação era a possibilidade da gravação de um disco com uma grande companhia, como a Odeon. É interessante perceber como esse concurso era amplo, uma vez que haviam as fases regionais em que uma rádio grande do estado, no caso de Minas Gerais, a Rádio Inconfidência, geralmente, organizava o concurso para enviar um candidato que representasse o estado na fase nacional. A TV Record de São Paulo não mantém um acervo sobre esse programa, no entanto, algumas informações sobre ele podem ser encontradas em:

Imagem 2 – A Voz de Ouro que Minas nos mandou – Clara – Morena é linda

A VOZ DE OURO QUE MINAS NOS MANDOU

CLARA

Morena é Linda

ELA é mineira de Parabeba, Minas. E professora, sim senhor. E que voz... Morena, cabelos castanhos escuros, alta, sorriso enorme cheio de promessas e um jeito misterioso de contar as coisas. Fala mansinho, com um olhar carinhoso, mas determinada a conseguir o que quer. Ela, Clara Nunes, cantora que a Odeon, vem preparando com cuidado e que já em março terá seu primeiro LP na praça.

Clara Nunes é "Voz de Ouro ABC", primeiro lugar em Minas e 5º do Brasil. Tem quatro meses apenas de Rio, mas parece uma menina de Ipanema, queimada de sol. Ouço-a cantando, seus dedos acariciando as cordas do violão. Parece sonhar. Faz-me lembrar Maysa tal o poder de atrair as pessoas quando canta. Está cantando a canção "Tempo Perdido", de Jair Amorim. As frases vêm soltas, límpidas, com a maciez da voz bem postada, trabalhada.

E canta muitas outras mais. Falamos de Dolores e ela parece perdida na canção daquela que foi a melhor de nossas intérpretes e compositora. Clara sabe todas. Conhece todas.

"Eu desconfio
Que o nosso caso
Está na hora de acabar
Há um adeus em cada gesto
em cada olhar...

— Sabe essa? É "Fim de Caso". Todas as canções de Dolores me fazem feliz.

Então pergunto-lhe: — De Dolores, qual a canção que você gostaria de gravar?

— "Olhe o Tempo Passando".

— Por quê?

— É o meu gênero de música. Romântica. Sempre foi assim. Talvez influência de minha terra. Noites de serestas. Você sabe que ainda se faz serenata em Minas? Nas noites quentes reúnem-se rapazes e moças numa grande varanda, um ou dois violões e uma vontade enorme de cantar até madrugada.

— E você é noiva?

— Não...

— E namorado?...

— Também não...

— E conhece o Rio, tem saído, visto à noite bonita que o Rio tem?

— Ainda não tive tempo. Antes de tudo, antes de ver o Rio de que você fala, antes de... bem,



O sorriso e o encanto de Clara Nunes, que o Rio ganhou, de Minas. Vamos conhecê-la melhor em março, quando terá um LP todinho seu.

antes tenho que tratar do meu LP. Depois então... ai sim, tentarei arranjar um tempo para conhecer melhor esta cidade, sua gente, sua vida.

— Bem. Conte comigo e se você gostar de carnaval posso lhe adiantar que ele começa sábado próximo...

H. D.

Fonte: Jornal Diário de Notícias – Rio de Janeiro. Publicado em 13/02/1966. 4ª Sessão, página 8.

Pela entrevista, é possível apontar como Clara dialoga com o mercado artístico em seu processo de constituição nesse cenário, uma vez que, diferente das suas afirmações a respeito de suas preferências musicais em 1983, a mesma em 1966, momento em que chegara ao Rio de Janeiro, apontou sua relação com as serenatas, estilo que a lançou a ao mercado. Neste sentido, faz-se necessário atentar para o contexto que a Clara produz significações, para não recorrermos em anacronismos. Essa entrevista contraria um pouco de sua última registrada, uma vez que nesse momento ela afirma que tem preferência pela música romântica:

[...] É o meu gênero de música. Romântica. Sempre foi assim. Talvez influência da minha terra. Noites de serestas. Você sabe que ainda se faz serenata em Minas? Nas noites quentes reúnem-se rapazes e moças numa grande varanda, um ou dois violões e uma vontade enorme de cantar até madrugada.

Em seu fazer a cantora revela que a sua opção musical era outro estilo l, preparado pela Odeon desde sua vitória no concurso, o que nos faz refletir que é possível considerar a criação de uma Clara cantora enquanto um produto da indústria cultural, que em um primeiro tem um discurso, mas que o altera de acordo com os interesses tanto de sua carreira quanto de seus produtores. Sobre isso, Alice Dias contribui ao trabalhar com o álbum de 1971 e a mudança estética produzida por Adelzon Alves, garantindo que:

[...] Adelzon Alves afirma que esta transformação no estilo artístico só foi possível pela sensibilidade e pela habilidade de apreensão da cultura popular, presentes na intérprete. Acredito que esta aptidão foi socialmente desenvolvida pela personagem desde sua infância através do contato com manifestações da cultura popular em Minas Gerais. O “talento” não é um elemento natural ao homem, dom divino ou genético, e, sim, uma habilidade socialmente construída através de experimentações e do vivido. Um indivíduo pode nascer com todas as qualidades físicas positivas para um intérprete vocal (caixa torácica grande, ossos largos...) e não se tornar um bom cantor, porque durante seu crescimento não aprendeu a cantar.⁵⁰

Essa narrativa de sua carreira muda ao longo do tempo, à medida que essa fórmula da gravadora não dá certo, uma vez que de 1966, data do lançamento de seu primeiro LP, até 1971, com o disco Clara Nunes, suas vendas são bem abaixo do esperado. Sendo assim, isso possibilita refletir sobre a inserção da cantora no meio artístico da época, ponderando sobre o seu falar, considerando-a uma pessoa de destaque no cenário musical e outra como um indivíduo em busca de uma afirmação e de uma identidade nesse ambiente. Além disso, podemos perceber a narrativa que Clara faz desses anos “iniciais” de sua carreira a partir das seguintes falas:

⁵⁰ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 63

[...] eu comecei a trabalhar aos treze anos de idade, então eu acho que é muito importante a mulher trabalhar. Eu acho fundamental na vida da mulher, a mulher ter uma profissão. Então eu aprendi desde cedo a ser independente financeiramente e lutar pra conseguir as coisas. Nada eu consegui fácil, foi tudo difícil. [...] foi tudo muito difícil e eu digo que eu continuo operária, eu sou operária da música popular brasileira. [...] Aí seguí minha vida de pobre. Pouco estudo e muito trabalho. Eu não tive primeira comunhão, baile de debutante. Eu só sabia cantar e tecer. [...] eu ouvia o rádio do vizinho pra aprender as músicas e, quando era convidada pra uma festinha, não perdia a oportunidade e mandava a minha brasinha. [...] depois que morreram meus pais, ficamos algum tempo em Paraopeba e depois fomos pra Belo Horizonte morar num bairro chamado Renascença. Tudo mudou. Menos meu emprego. Tecelã. Nesse bairro de operários, morava ao lado da minha casa um professor de violão e de canto, o Jader Ambrósio, que era também chefe do coral da igreja do bairro. Aí ele me convidou pra cantar no coro e eu aceitei, mas o Jadir era muito brincalhão. Sempre dizia: “Você não tem que cantar no coro de igreja, nada. Você tem que cantar na rádio, eu vou te levar na rádio Guarani pra você cantar.” Tinha na época em Belo Horizonte um concurso “Voz de Ouro ABC”, e a grande finalíssima era em São Paulo. [...]. Eles escolhiam de cada estado um candidato e eu venci a etapa mineira cantando “Serenata do Adeus”. [...] Lá em São Paulo eu ganhei o terceiro lugar – e quase perco o namorado, que exigia ‘ou eu ou a carreira’. Olha, hoje ele tá casado e tem filhos, não fica bem eu dizer o nome. A mulher dele pode ser ciumenta e encrencar se ler uma coisa dessas no jornal. [...] Aí, eu ganhei um programa de TV só meu. [...] A Ângela chegou a fazer umas três vezes o meu programa e ela sempre falava em mim aqui no Rio, inclusive na Odeon com o Milton Miranda, que é muito amigo dela. Ela dizia “Olha, lá em Minas tem uma menina cantando, canta muito bem, vocês deveriam trazer pra gravar”. [...] E eu acabei entendendo que deveria tentar uma jogada maior. Sem rede. O Rio de Janeiro. Que ano seria, meu Deus? Sessenta e alguns. [...] eu fiz um teste na gravadora Odeon. Milton Miranda que já era diretor naquela época, ele disse: “Poxa, mas é você a Clara, eu ouço sempre falar. O Altemar Dutra já foi ao seu programa, Ângela Maria, todo mundo daqui da Odeon já fez o seu programa. Você realmente canta muito bem e tudo, mas eu gostaria que você fizesse um teste”. “Não tem problema, vamos fazer o teste”. [...] então eu fui para o estúdio e no estúdio eu conheci o violonista na hora e comecei a cantar. Eu como era crooner, tinha a facilidade para cantar qualquer gênero de música. Ele disse “bom vamos levar para a sessão da diretoria. Qualquer coisa eu telefono”. Eu fui para o hotel, duas horas depois ele me telefonou dizendo: “venha urgente assinar o contrato”. “Duas horas depois?” Duas horas depois, sai pela rua estava andando. Até o Ok, sai louca.⁵¹

Nessa entrevista cedida por Clara à TV Mulher em 1982, ela rememora seus anos iniciais desde a mudança para Belo Horizonte até a definitiva para o Rio de Janeiro, e ainda constata a ideia romantizada que se tem dos seus primeiros anos. Nesse viés, os jornais e os meios de divulgação da época souberam vender essa figura de inocência, baseada no romantismo, ligada a cantora. Eram muito frequentes notícias sobre seu dia a dia, principalmente com a mudança para o Rio de Janeiro. Elas ressaltavam muito a beleza de Clara, sempre associada com suas origens, e não são raras as manchetes que citam seu nascimento, na pequena cidade de Paraopeba.

⁵¹ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

O público gosta de história de superações. Dessa forma, a mineirinha que sai de uma cidadezinha no interior de Minas Gerais e passa a cantar no Brasil inteiro é alvo de interesse, não só pela sua música, mas, também pela sua personalidade, sempre associada a otimismo e juventude... a primeira lhe seguiu até o resto da vida e possibilita a inserção no meio artístico da época. Daí uma coisa é pensar o seu falar, considerando-a como uma pessoa de destaque no cenário musical, e outra é uma posse em busca dessa afirmação.

Como exemplo desse tipo de matéria que era divulgada sobre a cantora, podemos ver os dois recortes a seguir, o primeiro de 1964, antes de sua mudança para o Rio de Janeiro, ainda em Belo Horizonte, narrando sua realidade após a vitória no Festival ABC e como ela estava se acostumando com o sucesso e lidando com a relação que se estabelece entre sua vida pessoal e sua vida pública. Clara conta os inúmeros pedidos de casamento que recebia. Tanto que esse assunto também é o tema da notícia de 1966:

Imagem 3: Breve biografia de Clara

ELA nasceu em Paraopeba (Minas Gerais), em um 14 de agosto que não é vai muito longe. Lá cresceu, aprendeu as primeiras operações aritméticas, ingressou no curso ginasial e fêz questão de decidir o futuro: seria professora ou cantora. Assim, ao completar 14 anos de idade, mudou-se para Belo Horizonte. Prosseguiu os estudos enquanto buscava uma oportunidade de mostrar o talento que realmente possuía. Oportunidade essa, que realmente só surgiu em 1961, com o concurso "Voz de Ouro ABC". A moça, que se chama Clara Nunes, representou o seu Estado naquela oportunidade, obtendo em São Paulo, uma honrosa terceira classificação (o vencedor foi David de Castro).

Ao regressar a Belo Horizonte, depois do concurso, imediatamente assinou contrato com a Rádio Inconfidência. Não faltaram também, convites para apresentações em clubes, e excursões por todo o País. Foi um sucesso rápido. E já no ano que passou ela era eleita em Minas, como "Melhor Cantora de Rádio", "Melhor Cantora de TV", e "Melhor Lady-Crooner". Mais ainda, foi escolhida como "Rainha do Carnaval das Alterosas". E o que se torna curioso, além de elogiável: Clara Nunes como cantora e como pessoa possui muita personalidade.

Vejam as suas palavras:
— Canto as músicas românticas. Porém, aquelas que normalmente são interpretadas por homens. De resto as músicas que as mulheres cantam...

— Como você se define?
— Sou temperamental. Todos dizem isso, e é verdade. Porém, sou também sincera demais. Esse, talvez, seja meu maior defeito. Acontece que me zango com a maior facilidade. E toda vez que me zango choro à toa...
— Sentimentalmente, como está?

— Sem nenhum amor, há muito tempo. E olhem que posso dizer sem nenhuma presunção: acho que nenhuma moça recebe mais propostas de casamento do que eu. Elas chegam diariamente.

— Qual a mais importante que recebeu?

— Não sei se foi a mais importante. Porém, a mais curiosa aconteceu em Governador Valadares. Fui cantar naquela cidade, e depois da apresentação, um rapaz acercou-se de mim. Conversamos apenas por cinco minutos. A seguir ele disse:

— "Tenho 16 fazendas, 30 mil cabeças de gado, seis automóveis, muitos milhões em Bancos e não devo um centavo a ninguém. Quer casar comigo?"...

— Qual foi a sua reação?

— A princípio imaginei que era uma brincadeira. Depois verifiquei que o rapaz falava a verdade. Querria casar mesmo, e na semana seguinte não pedir tempo para pensar. Deixei aquela cidade e jamais voltei. Pensam vocês que o rapaz era feio? Pelo contrário, era muito simpático. Só não aceitei a proposta porque

"pobre tem medo de esposa grande"...

— E agora, como está artisticamente?

— Acabo de assinar um contrato com a fábrica Odeon. Dentro de pouco tempo farei o meu primeiro lançamento em disco. E, não mais pertenco, por contrato, à Rádio Inconfidência. Desde o ano passado ingressei nas Associadas mineiras. Tenho de trabalhar muito para conseguir realizar o meu sonho de criança: ser uma cantora famosa.

— Desistiu dos estudos?

— Aquela idéia antiga de ser professora foi arquivada. Entretanto vou aproveitando as horas de folga, que o trabalho artístico me dá, para dedicar-me ao estudo de línguas, coisa essencial para uma cantora.

— Acha que uma cantora deve vestir-se bem?

— Qualquer mulher deve primar pela elegância, tanto na maneira de vestir, como em seus hábitos ou gestos. Todavia, eu não penso em ser "cantora elegante". Quero que todos me conheçam pelo valor da minha voz.

— Vai levar o monokini para Belo Horizonte?

— Não acredito que esse tipo de malô tenha aceitação no Rio. Se tiver, os mineiros verão as "espia-delas" porque em Minas, nenhuma mulher terá coragem de vesti-lo. Pelo menos, publicamente...

Nada mais indagamos à simpática Clara Nunes, que como cantora, domina o ambiente em Minas Gerais.

Em cinco tempos fotográficos a bela Clara Nunes dá lição de otimismo e juventude. É mais uma revelação do rádio mineiro para o mundo artístico. Ela canta, agora, no Brasil inteiro.



Fonte: Revista do Rádio. 1964. Edição 779.

Pela reportagem é possível afirmar que Clara tinha uma significativa aceitação com o estilo musical em que iniciou sua carreira, na medida em que este, além de possibilitar a premiação em festivais, abriu as portas para a gravação de seus primeiros LPs. Além disso, tal estilo fora o responsável por abrir inicialmente seu caminho e fazê-la acreditar no sonho de tornar-se uma cantora famosa, afastando-se do magistério ou da tecelagem, seus empregos prévios. Daí, vê-la construindo uma imagem no mercado, primeiramente, marcado pela música romântica.

A mudança da cantora, em 1971, de estilo musical e também da estética de suas apresentações (tanto de seus discos quanto de seus espetáculos) é resultado desses fracassos comerciais de seus primeiros discos, e também do seu desejo de tornar-se uma cantora reconhecida no cenário artístico musical. De acordo com Brügger:

[...] O sucesso de fato só veio quando, a partir de 1970, passou a produzi-la o radialista Adelson Alves. De formação socialista e responsável por um programa de sucesso na Rádio Globo, “O Amigo da Madrugada”, dedicado, sobretudo, ao samba, nunca havia atuado como produtor de disco. Sua escolha para a função já sinalizava o rumo que a carreira da cantora tomaria. Sua proposta foi a de direcioná-la para o que considerava as raízes da cultura brasileira, inspirando-se na figura de Carmen Miranda. [...] À valorização do samba de morro carioca somava-se também a busca por inspiração em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores, xulas de capoeira, xotes, frevos, cirandas, forrós. [...] Por outro lado, esta proposta encontrou uma cantora que possuía uma trajetória forte em relação com o universo popular. Nascida no interior das Gerais e filha de violeiro e folião de Reis, vivenciou folguedos como os de Reis, os das Pastorinhas e os do Congado, desde a infância. Assim, entendo que a proposta política de Adelson Alves se direcionou a uma cantora que, se havia gravado boleros e feitos incursões pelo iê-iê-iê, possuía, no entanto, uma experiência pessoal e familiar da cultura popular que o produtor propunha resgatar. Pode-se dizer que Clara realizou, a partir de então, uma reapropriação de sua própria experiência familiar, o que foi fator importante para o sucesso do projeto e para sua assimilação pela própria intérprete. De tal forma que não mais o abandonou, mesmo quando deixou de ser produzida pelo radialista, em 1974.⁵²

Talvez não seja preciso esmiuçar o processo que conferiu sentido ao encontro, pareira entre Clara Nunes e Adelson Alves (radialista e responsável por um programa de sucesso na Rádio Globo), contudo, tal evento a conduziu a um momento em que suas interpretações exprimiam sentido que evidenciaram aspectos da cultura brasileira em coesão com a realidade por ela experimentada.

⁵² BRÜGGER, Silvia M. J. Brasil Mestiço Pede Bênção, Mãe África. In: _____ (org.) **Op. Cit.** p. 119-121.

Aqui é possível constatar uma confluência de interesses para a reformulação da carreira de Clara, porém sem deixar de pensar na criação de uma personagem, o produto Clara Nunes. Por conta disso, esse capítulo trabalha com as mudanças da carreira da cantora, percebendo suas diferentes fases e como ela foi capaz de articular, ou não, sua experiência familiar com suas crenças religiosas, e produzir algo que agradasse a um público que ainda sequer estava formado, cujo resultado possibilitou que Clara Nunes se transformasse na primeira mulher a vender mais de 500 mil cópias de disco, o que, até então, era um feito inédito. Além disso, ela também expressava e trazia à tona uma performance que a imortalizou no cenário da música popular brasileira.

1.2 IDENTIDADES E PERFORMANCE: O SAMBA EM FOCO

Considerando a ideia de que havia a construção de uma artista que se articula também com a pessoa, a partir das suas experiências, partimos da premissa de que há uma identidade criada no âmbito comercial e que possibilita diversas performances que a diferenciam tanto de si própria quanto dos demais artistas do período. Ao estudarmos as memórias da cantora, pensamos nelas inseridas num conjunto de transformações culturais. E para isso, levamos em consideração que:

[...] Se cultura é um modo específico de ver, sentir e representar o mundo em que se vive, para estudar as suas formas de representações culturais é preciso, antes de mais nada, penetrar pelo interior de uma determinada realidade social, desvendar a lógica de como essas representações foram construídas e apresentam-se ao público – o que pode estar presente nos gestos, na linguagem, nos seus referenciais de mundo, nas suas práticas cotidianas de trabalho, de lazer e religiosidade.⁵³

A recriação de valores, modos de vida e fazeres cotidianos que permeiam a trajetória de Clara Nunes se concretizaram num universo submerso em histórias vividas e praticadas nos e pelos grupos sociais. Ao refletirmos sobre sua identidade, isso é, como se forma essa Clara Nunes, o Sabiá, um ser de luz, é preciso voltar às suas origens musicais, no caso, a partir do momento em que ela passa a fazer sucesso, pois, a partir disso, é possível pensar no que efetivamente deu certo para ela e sua carreira.

É sabido que sucesso mercadológico não é sinônimo de qualidade musical, por isso é preciso ponderar sobre o que fundamenta o sucesso comercial de Clara e se isso reflete,

⁵³ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações. *In: História e Cultura: Espaços Plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 336.

proporcionalmente, em sua qualidade musical e performática. Ainda que a boa vendagem também conduza a outros sentidos, faz-se necessário averiguar a relação entre reconhecimento e recepção.

Inicialmente, é necessário entender o que é a performance⁵⁴ e porque ela se faz importante para penetrar no universo de Clara. Não se pode esquecer que a interpretação permite uma identidade entre o artista e seu público, como é o caso de Clara Nunes, especialmente em sua produção a partir de 1970. A performance na cena artística é, para além da representação em si, a marca da interpretação que individualiza a ação no ato mesmo realizado. É um campo complexo e interdisciplinar que atualiza as Ciências Humanas e propicia a análise das configurações e as representações, tanto no palco, quanto no cotidiano de determinados grupos sociais. Os estudos a respeito do assunto cercavam desde a filosofia e a semiótica até a neurociência. Desde 1970, cada vez mais, se pretende analisar o protagonismo que caracteriza e diferencia uma atuação de outra qualquer.⁵⁵

Os primórdios dos estudos sobre o tema estão na ideia de que o corpo pode ser utilizado como uma ferramenta, ou ainda, como um sujeito ativo independente. E geralmente era associada com exercícios de improvisação ou de ações espontâneas⁵⁶ que datam do final do século XIX e início do século XX. Era proposta também a união das artes. De acordo com

⁵⁴ De acordo com o Dicionário Houaiss, performance é o exercício de atuar, de desempenhar; atuação, desempenho. Também pode ser um desempenho notável de ator; proeza de representação. Um espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria. Para a história da arte, é uma atividade artística inspirada em formas diversas, especialmente, o teatro. Já nas áreas mais exatas, performance é um índice que avalia o desempenho numa competição qualquer, ou seja, o conjunto de índices aferidos experimentalmente que define o alcance ideal de algo. - HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro S. Performance. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda – Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

⁵⁵ Sobre performance cf.: BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Soc. estado.**, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, Dec. 2014. SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horiz. Antropol.**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 35-65, Dec. 2005. MANTOVANI, Alexandre; BAIRRAO, José Francisco Miguel Henriques. Pessoa e Performance: drama social e sujeito plural. **Interações**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 11-40, dez. 2004. SCHROEDER, Jorge Luiz. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 167-180, dez. 2010. SCHROEDER, Jorge Luiz. **Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas. ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997. ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004. CAPEL, Heloísa Selma Fernandes; CAMARGO, Robson Correa de (Org.); RENATO, Eduardo José (Org.). **Performances Culturais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2011. SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?". In: **Performance Studies: an introduction, second edition**. New York & London: Routledge, p. 28-51.

⁵⁶ GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 12

Glusberg, foi proposta uma “fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem.”⁵⁷.

Essas tentativas tinham como principal motor a desfeticização do corpo, tentando romper com a ideia ainda medieval da beleza e exaltação corpórea. E pensá-lo a partir da sua funcionalidade, ou seja, sua instrumentação. Ao definir performance, Glusberg esclarece:

[...]. Por que *performance*? [...] explicaremos os diferentes significados dessa palavra de origem latina, adotada por esse movimento artístico que surge no início dos anos setenta. Como uma série de outras tendências recentes originadas e desenvolvidas nos Estados Unidos, ou então exportadas para lá, esse movimento é batizado com um nome de origem inglesa. [...] essa palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*)⁵⁸

A performance é entendida como uma forma de discurso do corpo, pois esse é “a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural”⁵⁹.

Essa ideia ilumina a compreensão da trajetória de Clara Nunes, especialmente na produção e apresentação de seus shows. Ela não foi uma sambista comum acompanhada por um conjunto de músicos. Pelo contrário, Clara se travestia e vestia um figurino emblemático, permeado por símbolos religiosos tendo como base um cenário que lhe propiciava, inclusive por meio da iluminação, dançar e se expressar como se naquele momento estivesse tomada por entidades espirituais. Daí concluir que raízes mais profundas que o samba eram parte dessa estratégia.

Para percebermos como essa identidade de Clara é moldada e criada, podemos analisar a imagem a seguir, uma foto tirada durante seu espetáculo “Clara Mestiça”, lançado em 1981. No sítio eletrônico do Instituto Clara Nunes é possível encontrar a seguinte notícia sobre essa apresentação: “[...] show [...] realizado por Clara em 1981, onde se apresentava de cabelos crespos e volumosos, usando tiaras de conchas e de pés descalços. Neste espetáculo, a cantora transitava pela diversidade cultural brasileira.”⁶⁰. Além disso, Silvia Brügger afirma que esse é um momento crucial na carreira da cantora, já que foram realizadas mais de cem

⁵⁷ GLUSBERG, Jorge. **Op. Cit.** p. 25.

⁵⁸ *Idem.* p. 43

⁵⁹ *Ibidem.* p. 52

⁶⁰ Notícia completa disponível em: <https://www.institutoclaranunes.com/noticias> - acesso em 02/02/2018.

apresentações apenas no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro, e ainda saiu para turnê tanto no país (como em São Paulo), como em uma turnê internacional⁶¹:

Imagem 4: Clara apresentando seu show Clara Mestiça, 1981, Teatro Clara Nunes



Fonte: Blog Império Retrô, 2016⁶²

⁶¹ Informação disponível no documentário “Clara Mestiça” desenvolvido como parte da exposição “Clara Mestiça” do Memorial Clara Nunes. O *teaser* do documentário pode ser encontrado em: <https://youtu.be/SEEz8FUff4U> - acesso em 02/02/2018

Ainda sobre o espetáculo, é preciso compreender a relação entre a sua proposição temática e o diálogo com o último disco lançado pela cantora, o “Brasil Mestiço”, de 1980. Josemir Teixeira apresenta uma visão interessante sobre a cantora e a forma como ela constrói sua identidade:

[...] foi com os músicos da terra que Clara teria aprendido as primeiras noções de dividir música e cantar [...]. Isto nos permite perceber como o dançar da cantora Clara Nunes ilumina a dança realizada por uma criança de oito anos de idade. Faz ainda uma observação quanto ao seu “cabelão” e à roupa branca. Esta última marca o trajar de Clara Nunes, a partir dos anos 1970. Pelo que afirmou, em entrevista na Rádio Bandeirantes, em dezembro de 1981, Clara associa essa prática à sua vinculação com a umbanda, a partir de 1969. Desde então, segundo seu depoimento, mesmo que não estava totalmente de branco, sempre usava alguma coisa dessa cor. Já o “cabelão” de Clara remete à imagem consagrada nos últimos anos de sua carreira, sobretudo a partir do LP *Brasil Mestiço*, de 1980. O cabelo crespo que, no início da carreira, era alisado ou encoberto com perucas, foi não só assumido, mas avolumado com o uso de apliques. Adquiriu uma dimensão simbólica, indicativa da mestiçagem brasileira com a qual a intérprete se identificava, a ponto de intitular o *show* correspondente a esse disco de *Clara Mestiça*.⁶³

Além de captar de forma bastante vívida o momento do show, a imagem é importante por nos fazer refletir sobre a percepção que se tem de Clara já consolidada em sua carreira, a questão da roupa branca, as guias coloridas em seu pescoço e os pés descalços, que transmitem uma mensagem, principalmente quando pensamos também o ambiente em que ela está, a forma como foram compostos o repertório e os cenários dessa apresentação. As músicas presentes também são importantes, partindo da proposta de diálogo com “Brasil Mestiço” (1980), composições como “Peixe com Coco”⁶⁴, “Brasil Mestiço, Santuário de Fé”⁶⁵, “Dia a Dia”⁶⁶ e “Morena de Angola”⁶⁷.⁶⁸

A questão da circularidade, entendida aqui a partir da concepção da Teoria Musical, ainda que se alie também ao conceito de valor afro, é muito importante para toda a música de origem africana, pois rompe com a forma linear de organização musical ocidental que vinha

⁶² Disponível na matéria: “As influências afro-brasileiras no estilo de Clara Nunes” em <http://www.imperioetro.com/2016/02/as-influencias-afro-brasileiras-no.html> - acesso em 08/12/2017.

⁶³ TEIXEIRA, Josemir Nogueira. Clara Francisca À Luz de Clara Nunes. In: BRÜGGER, Silvia Maria Jardim (org.) **Op. Cit.** p. 41

⁶⁴ Composição de Alberto Lonato, Josias e Maceió do Cavaco, gravada por Clara Nunes no LP *Brasil Mestiço* de 1980.

⁶⁵ Composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, gravada por Clara Nunes no LP *Brasil Mestiço* de 1980.

⁶⁶ Composição de Candeia e Jaime, gravada por Clara Nunes no LP *Brasil Mestiço* de 1980.

⁶⁷ Composição de Chico Buarque, gravada por Clara Nunes no LP *Brasil Mestiço* de 1980.

⁶⁸ É possível ainda ver fragmentos do espetáculo na página do YouTube: “Clara Nunes Guerreira”, no endereço a seguir: <https://youtu.be/JfuL6wQOgIs> – acesso em 02/02/2018

sendo transplantado no Brasil como modelo de civilidade e bom gosto. Maurício Ernica e Sérgio Molina pensam:

[...] a questão principal é que não é suficiente afirmar que a rítmica na música popular, devido às suas origens africanas, poderia ser notada de outra forma e que, conseqüentemente, a escrita de origem europeia não seria o melhor caminho para identificarmos e percebermos os princípios que organizam a condução rítmica, com seus acentos, tempos irregulares, etc. A questão é que a rítmica na música popular é polirrítmica desde sua gênese na medida em que abriga ao mesmo tempo princípios aparentemente conflitantes – recuperando aqui as proposições de VIGOTSKI: uma base “africana” e uma melodia e harmonia que ainda são regidas pela quadratura “europeia”.⁶⁹

O uso de elementos do terreiro incorporados não só em seu repertório, mas, também em sua corporeidade, em sua expressão, foram apropriados por Clara e a fazem pela sua interpretação uma cantora singular, única no meio artístico brasileiro à época. E é essa manifestação que Clara incorpora, bem como se deixa influenciar pelos ritos de origem africana com características bem próprias quanto a dramaturgia e ordem de eventos. Passos reitera:

[...]. Existe uma dramaturgia na dança dos orixás. Cada canção dedicada a um deles evoca uma história dos seus diversos mitos, e eles a representam através de gestuais e movimentos, reforçando teatralmente as características que os perfilam como entidades divinas. A dança de Oyá se destaca pela agilidade dos seus movimentos e pela marcação dramaticamente agressiva dos seus gestuais. Oyá é a deusa do desvelo que se traz em ventania, agitando ao ar suas mãos e deslizando velozmente seus pés sobre o chão do barracão. Ela segura sempre na mão direita um sabre de cobre, que a defende em suas guerras, e na esquerda segura um *iruquerê* (ou eruixim), espécie de espanador feito de rabo de boi com o qual ela espanta espíritos indesejados, e limpa o ambiente onde se faz circular. Sua dança é a circulação dos ventos que, a depender da cantiga a ela dedicada e do texto mítico da mesma, pode ser tranquila como uma doce brisa matinal ou violenta como a mais terrível das tempestades. [...] O povo-de-santo enxerga, e deve tratar, o seu corpo como abrigo do seu orixá que, de quando em vez, desce à terra para dançar, e expressar através de seus movimentos a força mítica da sua presença entre os humanos. A comunicação corporal revela-se fundamental para a tradução dos textos míticos nas festas públicas empreendidas pelo candomblé. Sem menosprezar, é claro, a força narrativa dos cânticos em simetria com a sonorização dos atabaques.⁷⁰

Dessa forma, a relação entre o rito e o corpo se torna evidente nas apropriações feitas por Clara Nunes e suas interpretações do universo das religiões de matriz africana. E esses se

⁶⁹ ERNICA, Maurício; MOLINA, Sergio (2016). A Sagração da Portela: música, letra e contexto social na produção de reações estéticas em um samba-enredo. **Per Musi**. Ed. Por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n. 34. p. 194-195.

⁷⁰ PASSOS, Marlon. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008, p. 29-30.

relacionam no espetáculo, ritualizando assim o instante-presente. A performance, segundo Cohen:

[...] é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte.⁷¹

Parece que aqui reside a reinvenção de uma arte que tem uma mensagem que vai dos palcos até as casas e anexos de seus discos. Esse movimento em relação ao artista, nos faz refletir tanto sobre sua interpretação quanto seus movimentos de palco, registrados em diferentes mídias. Sendo assim, é possível dizer que o historiador lida com pelo menos duas linguagens; a sua própria e a de seu período histórico de estudo. Tanto que Sodré aponta que:

[...] O movimento corporal manifestado nas danças, com coreografias que reportaram a situações baseadas na mitologia de cada divindade, repertório de informações históricas, a exibição do vestuário sagrado, os componentes e temperos da culinária litúrgica, a construção dos santuários com seus modelos arquitetônicos específicos, e, para o que nos importa agora, o repertório da “arte sacra” da parafernália simbólica-síntese das divindades, sua gramática de traços e linhas transmissores de dados litúrgicos é depositário de informações ritualísticas que carregam conteúdos históricos, por representar pensamentos e visões de mundo, constituem “documentos” importantes para uma compreensão e elaboração de fatos na perspectiva histórica do candomblé.^{72, 73}

A obra de Clara pode ser percebida de forma global a partir de seus discos, sua interpretação e os vídeos gravados, considerando o contexto no qual ela se insere, o Brasil das décadas de 1960, 1970 e 1980, o que era seu estilo musical nesse período e também com quem ela dialoga, e não apenas isso, mas também com qual público e realidades se estabelece. O historiador não deve agir de forma a criar generalizações que envolvam apenas uma classificação vazia, é preciso pensar de forma global sobre o particular e a recíproca é verdadeira.

A música brasileira quase sempre é reconhecida por sua peculiaridade, suas diferentes demonstrações, sua pluralidade de sentidos e atores, tanto que Luiz Tatit em seu livro “O Século da Canção” diz:

[...] Nossa canção incorporou ao longo desse período uma grande variedade de fisionomias que, embora não trouxesse qualquer obstáculo para o pronto

⁷¹ COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 45.

⁷² Apesar de o autor especificar a experiência do candomblé, essa pode, com as devidas proporções, ser aplicada para a experiência na umbanda também.

⁷³ SODRÉ, Jaime. O traçado e a cromatografia ritualística da religiosidade afro-brasileira. *In: II Encontro Estadual de História*, 2004, Feira de Santana. Desenho, registro e memória visual, 2004

reconhecimento da maioria dos ouvintes, tornou trabalhosa sua definição artística e, acima de tudo, sua apreciação crítica. Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto. Onde o comentarista procurava coerência melódica, encontrava fragmentos entoativos independentes. Onde procurava soluções poéticas, deparava-se com a fala crua. Quando examinava o ritmo de fundo, a informação estava na melodia de frente. Quando focalizava o arranjo, esta era apenas um recurso a serviço do canto. Quando a autenticidade tornava-se um valor, sobressaíam-se as influências estrangeiras. Quando se esperava maior complexidade harmônica, reentravam em cena os três acordes básicos e nem por isso a canção perdia seu encanto. Se o julgamento recaía sobre o conteúdo da letra, vingavam as músicas para dançar. Se a novidade estética tornava-se um critério de avaliação, predominavam as fórmulas padronizadas de sucesso comercial. Enfim, sem contar com um mínimo de consenso sobre o que a define como expressão artística, a canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.⁷⁴

Podemos captar o quanto a música brasileira é plural e aberta a diferentes tipos de interações. Clara Nunes se insere nesse contexto, sendo igualmente polissêmica, ou seja, encontrando pontos de diálogo em várias vertentes musicais, evitando ser nomeada como cantora de um estilo apenas ou de uma temática só buscando uma identidade não-única e fechada, mas sim que dialogasse com diferentes pessoas, diferentes públicos.

Ainda sobre a temática, Vinci Moraes nos aponta que a canção popular pode ser entendida a partir de três enfoques definidos como: 1) é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas; 2) é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social; e, 3) poderiam constituir-se um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos.⁷⁵ E ainda associa a música popular e a canção como formas muito ricas de se compreender e redescobrir a “história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”⁷⁶

Além disso, o autor aponta que existe um tratamento diferenciado pela historiografia da música com relação ao universo popular e que esse geralmente é retratado a partir de uma

⁷⁴ TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 11-12.

⁷⁵ MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.20, no. 39, 2000. p. 204.

⁷⁶ *Idem*. p. 204-5.

perspectiva romântica, nacionalista e/ou folclórica. Dessa forma, é possível perceber três aspectos desse discurso ordenador:

[...]. Privilegiando a biografia do grande artista, compreendido como uma figura extraordinária e único capaz de realizar a obra, ou seja, o gênio criador e realizador, tão comum à historiografia tradicional [...] centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte. Portanto, ela está interessada preponderantemente na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do “mundo comum”. [...] concepção da obra de arte fora do tempo e da história. [...] linha que foca suas explicações nos estilos, gêneros ou escola artística, que contém uma temporalidade própria e estruturas modelares “perfeitamente” estabelecidas. Fundada nos moldes e com forte característica evolucionista.⁷⁷

Dessa maneira, é preciso que façamos uma perspectiva histórica da sonoridade brasileira, pensando, na mesma linha que Tatit, nos aspectos que motivaram o país a adotar a oralidade como marca sonora, e, mais que isso, seu diálogo com o corpo, ou seja, sua dança, para chegarmos ao século XX nos aprofundando na moderna canção nacional, voltando um olhar mais atento sobre como a indústria fonográfica surge e se consolida nesse século no Brasil.

O marco inicial dessa indústria, em 1902, é com a fundação da Casa Edison, a primeira loja e gravadora do país. A importância da era do rádio nesse contexto, e pressupondo os anos 1960 e 1970 como a época de consolidação da cantora, observamos também “um grande crescimento do mercado da música popular, associado ao surgimento da mídia televisiva e à transformação da composição social da produção e do consumo da música no eixo Rio-São Paulo”⁷⁸

Os primórdios dessa indústria no Brasil não destoaram de outros países em desenvolvimento. Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi apontam que nos países não industrializados só foi possível seu crescimento graças à expansão do comércio internacional, durante o qual Eric Hobsbawm chamou de a Era dos Impérios⁷⁹. Por conta disso, os primeiros anos da fonografia foram marcados pelo uso das patentes que criavam e regulavam monopólios pelo mundo.

⁷⁷ MORAES, José Geraldo Vinci. **Op. Cit.** p. 206.

⁷⁸ VICENTE, Eduardo.; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *In: Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014. p. 9

⁷⁹ *Idem.* p. 10

No Brasil, uma das principais figuras que podem ser apontadas nesse período é Frederico Figner (1866-1946), imigrante nascido no antigo Império Austro-Húngaro, que chegou no país em 1891, por meio das vendas de fonógrafos pela América Latina. Seu papel é fundamental para a história de Clara, pois é em 1911 que ele inicia as negociações para a construção de uma fábrica de discos na cidade do Rio de Janeiro:

[...]. Com o suporte técnico do grupo sueco Linsdröm, que comprara a Odeon, importou maquinário e mandou construir uma instalação de grandes proporções. Inaugurada em 1913, a fábrica Odeon deve ser considerada a primeira fábrica de discos da América Latina. Ela reunia a tecnologia mais avançada à época para reprodução industrial de fonogramas, toda importada da Europa, contando ainda com 150 operários. Sua capacidade média para a produção de discos alcançava 125.000 unidades por mês, portanto 1.500.000 discos ao ano (FRASCHECHI, op. cit.). Ao inaugurá-la, Figner passou a produzir discos no Brasil também para as outras empresas locais, tornando-se o principal agente de uma emergente indústria fonográfica no país.⁸⁰

Esse momento é marcante não só pelo contexto de promoção da cultura nacional por meio dos discos que passam a ser produzidos no Brasil, mas também para Clara, que assina contrato com a Odeon (que nos anos 1970 torna-se EMI-Odeon), e todos os seus álbuns são produzidos pela empresa.

Ao pensarmos em estudos sobre música popular é preciso ressaltar que estes devem abranger alguns aspectos inseridos na experiência cultural-musical. Para Dias, há que se considerar:

[...]. Dimensões, a performance musical, incluindo os elementos musicais e extramusicais, os espaços socioculturais envolvidos, o suporte utilizado para a comunicação da canção, a pluralidade de tempo e tradições presentes em toda prática musical, as “múltiplas escutas” existentes na mesma sociedade e as instituições mediadoras desta experiência.⁸¹

Para isso, é necessário trazer à tona as práticas individuais de Clara Nunes, sua construção e experiências:

[...]. As decisões tomadas durante o decorrer da história individual da personagem, tanto na vida pessoal como na profissional, vão formando uma vida única, que se entrelaça com a história do Brasil contribuindo com os movimentos da memória coletiva e sendo modificada também por eles.⁸²

No entanto, é preciso que o historiador em seu ofício não fique tentado a cair em ilusões biográficas e defender a ideia do devir a ser de seu objeto, ou perpassar pelo ideal de

⁸⁰ VICENTE, Eduardo.; DE MARCHI, Leonardo. **Op. Cit.** p. 12.

⁸¹ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 54.

⁸² *Idem.* p. 48.

heroico ou de genial, atribuindo características superlativas, destoando da realidade, principalmente, utilizando de abordagens teleológicas sobre suas trajetórias. No caso de um cantor, por exemplo, qualquer indivíduo pode nascer com o que comumente é chamado de talento para tal arte, mas, pode não a desenvolver, pois esse só se manifesta por meio das sociabilidades vividas⁸³.

Para isso, podemos analisar o início do século XX, com o advento da rádio comercial⁸⁴, como uma forma de diálogo constante entre o contexto econômico e político do período com a população. Ao longo do tempo o rádio tornou-se um constituinte da cultura nacional, com uma programação bem diversificada, em que ele é utilizado como um “estratégico instrumento político”⁸⁵, principalmente, durante o período de governo de Getúlio Vargas, em que:

[...] O novo regime político seria decisivo para o desenvolvimento dos mercados de bens culturais do país. Por defender um tipo de nacionalismo centralizador, baseado na ideia de patriotismo, o governo de Vargas buscou criar uma comunidade imaginada, ou seja, uma “nação brasileira” onde antes havia uma fragmentação identitária que sustentava o poder das antigas elites políticas.⁸⁶

É interessante considerar o uso do termo de comunidade imaginada. Esse conceito foi cunhado por Benedict Anderson, que se dedicou a uma obra inteira chamada “Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”. Ele define que uma nação é:

[...] uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana. Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. [...] Imagina-se a nação *limitada* porque mesmo a maior delas, que agregue, digamos, um bilhão de habitantes, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações. Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade. Nem os nacionalistas mais messiânicos sonham com o dia em que todos os membros da espécie humana se unirão à sua nação, como por exemplo na época em que os cristãos podiam sonhar com um planeta totalmente cristão. Imagina-se a nação *soberana* porque o conceito nasceu na época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico

⁸³ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 63.

⁸⁴ Martín-Barbero apresenta uma grande reflexão sobre a importância da rádio comercial na América Latina como uma forma de coesão social, inclusive que o Estado não dá conta de suprir por conta das contradições presentes. Para saber mais, essa obra toda de Barbero é muito importante para essa discussão, principalmente pelo enfoque que o pesquisador dá para a realidade da América Central e do Sul: MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

⁸⁵ VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. **Op. Cit.** p.13

⁸⁶ *Idem.*

hierárquico de ordem divina. Amadurecendo numa fase da história humana em que mesmo os adeptos mais fervorosos de qualquer religião universal se defrontavam inevitavelmente com o *pluralismo* vivo dessas religiões e com o alomorfismo entre as pretensões ontológicas e a extensão territorial de cada credo, as nações sonham em ser livres – e, quando sob dominação divina, então diretamente sob Sua égide. A garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano. E, por último, ela é imaginada como uma *comunidade*, porque, independente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, não sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal. No fundo, foi essa fraternidade que tornou possível, nestes dois últimos séculos, tantos milhões de pessoas tenham-se não tanto a matar, mas sobretudo a morrer por essas criações imaginárias limitadas. Essas mortes nos colocam bruscamente diante do problema central posto pelo nacionalismo: o que faz com que as parcas criações imaginativas da história recente (pouco mais de dois séculos) gerem sacrifícios tão descomunais?⁸⁷

Essa ideia é fundamental para entender o que o governo de Vargas⁸⁸ queria: buscar a unidade brasileira através de artifícios forjados, mas que resultassem em um ideal comum que agregasse a todos, garantindo um poder sem contestação. O Departamento Nacional de Propaganda⁸⁹ foi criado com o claro objetivo de difundir as ações do Estado com a pretensão de assegurar o domínio da vida cultural do país. Foi uma época de censura dura, violação dos direitos humanos e imposição de uma política cerceadora⁹⁰.

⁸⁷ ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras. 2008. p. 32-34.

⁸⁸ Sobre o período de governo de Getúlio Vargas e suas políticas, cf.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. N. **O Brasil Republicano**, vol. 2. Rio de Janeiro, 2012. FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**: O Brasil Republicano – estrutura de poder economia, vol. 9. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2006. FERREIRA, Jorge. **O Populismo e sua História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. pp. 17-57. GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia. **Tempo**, vol.13, no.26, Niterói, 2009. p. 1-14. SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**, vol. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998. BASTOS, Pedro Paulo Z.; FONSECA, Pedro Cezar D. (Org.). **A Era Vargas**: desenvolvimentismo, economia e sociedade. São Paulo: Editora Unesp, 2012. CODATO, Adriano. A Sociologia Política brasileira em análise: quatro visões sobre o funcionamento administrativo do Estado Novo. **Rev. Sociol. Polít.**, Curitiba, v. 19, n. 40, p. 273-288, out. 2011.

⁸⁹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado por Getúlio Vargas em 1939 e extingue o então Departamento Nacional de Propaganda. De acordo com a Fundação Getúlio Vargas: “A partir da criação do DIP, todos os serviços de propaganda e publicidade dos ministérios, departamentos e estabelecimentos da administração pública federal e entidades autárquicas passaram a ser executados com exclusividade pelo órgão, que também organizava e dirigia as homenagens a Vargas, constituindo o grande instrumento de promoção pessoal do chefe do governo, de sua família e das autoridades em geral. O DIP tornou-se o órgão coercitivo máximo da liberdade de pensamento e expressão durante o Estado Novo e o porta-voz autorizado do regime.” – Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP> - acesso em 08/12/2017.

⁹⁰ Para mais informações, cf.: DÂNGELO, Newton. **Vozes da Cidade**: progresso, consumo e lazer ao som do rádio Uberlândia – 1939/1970. 2001. 319f. Tese (Doutorado em História) - PUC/ SP, São Paulo, 2001. OCTAVIANO, Vera Lucia C.; REY, Carla Monte; SILVA, Kelly Cristina Da. Informação e censura no Brasil: da formação do Estado à 'Era do Real'. **Transinformação**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 59-71, junho 2000. ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 36, p. 137-160, 1998. NAIFF, Denis Giovanni Monteiro; SA, Celso

Ademais, é preciso considerar o período de governo de Juscelino Kubitschek (JK) para compreender a formação da indústria cultural brasileira em um contexto em que havia uma busca pela industrialização e modernização e, dessa forma, era necessário aprimorar os bens de consumo e criar o gosto no público. Monica Kornis avalia o período de governo de JK da seguinte forma:

[...] O entusiasmo pela possibilidade de construir algo novo implicou o surgimento e/ou o impulso a vários movimentos no campo artístico. Eram novas formas de pensar e fazer o **cinema**, o **teatro**, a **música**, a **literatura** e a **arte** que se aprofundavam, como revisão do que fora feito até então. Em alguns casos, consolidou-se um movimento que já se iniciara em décadas passadas. Mas outros movimentos nasceram exatamente naquele momento e se tornaram marcos e/ou referências de renovações estéticas que viriam a se firmar mais plenamente depois. Guardando suas especificidades, e em graus diferenciados, tanto o cinema, quanto o teatro, a música, a poesia e a arte, movidos pela crença na construção de uma nova sociedade - fosse ela industrial, fosse ela centrada na valorização do elemento nacional e popular - abraçavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não só em outras partes do mundo, mas também no próprio país. Essa foi, em linhas gerais, a marca do processo de renovação estética em curso ao longo da década de 1950. Por outro lado, o vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo universitárias, sintonizadas com o espírito nacionalista da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. A identificação dos chamados "anos dourados" com o espírito otimista que consagrou o governo Kubitschek acabou, assim, por englobar todo um conjunto de mudanças sociais e manifestações artísticas e culturais que ocorreram dentro de um debate mais geral sobre a reconstrução nacional, em curso desde o início dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte.⁹¹

O período de governo de JK⁹², na verdade, fez parte de um momento em que o mundo todo estava se reconstruindo no pós-Segunda Guerra, e otimista com a ideia de que os conflitos teriam terminados, com o fim do nazismo e outros regimes extremistas. Nesse

Pereira de; NAIFF, Luciene Alves Miguez. A memória social do estado novo em duas gerações. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 110-121, 2008.

⁹¹ Disponível na íntegra em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950>

⁹² Sobre o período de governo de Juscelino Kubitschek e suas políticas, cf.: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano** (vol. 2). O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 2.^a Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-1964)**. 4.^aed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (Col. História Geral da Civilização Brasileira; t.3; v.10.). ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 9.^a reimpressão da 5 ed., São Paulo: Brasiliense, 2006. SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**, vol. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998. SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. Trad. Ismênia Tunes Dantas. 14.^o ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007. BIROLI, Flavia. Liberdade de imprensa: margens e definições para a democracia durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 213-240, 2004; CPDOC. O governo de Juscelino Kubitschek disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/apresentacao> - acesso em 08/12/2017. BENEVIDES, Maria Victoria de Mespitas. **O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

contexto, há uma busca pela qualidade de vida. O então presidente brasileiro vai saber utilizar muito bem do discurso para o desenvolvimento do país, a partir de várias medidas.

Essa ideia é muito importante, pois durante os anos 1970-1980, mesmo em plena ditadura militar⁹³, surgem movimentos de contestação, novas propostas musicais, como o tropicalismo, por exemplo. E nessa conjuntura, Clara Nunes traz à tona uma brasilidade que é apropriada por ela de uma maneira especial, colocando em pauta temas da negritude, da natureza, das questões afro, entre outras.

Outro elemento que serviu como facilitador do advento de Clara como uma cantora de sucesso foi a própria realidade vivida pela sociedade brasileira no período. O começo da década de 1970 é marcado pela popularização de recursos tecnológicos no Brasil, como os aparelhos de televisão, os toca-discos e até mesmo o rádio, que já tinha bastante aceitação no mercado brasileiro, passaram a ser mais consumidos pelas diferentes camadas sociais.

A primeira metade do século XX pode ser considerada como o período da radiodifusão no país, pois o principal meio de comunicação e de entretenimento era este. Mas, já na década de 1960, essa realidade começa a mudar com o advento da televisão, que chegara ao Brasil na década anterior. Segundo Sérgio Mattos:

[...]. O golpe de 1964 afetou os meios de comunicação de massa diretamente porque o sistema político e a situação sócio-econômica do País foram totalmente modificados pela definição de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. O crescimento econômico do País foi centrado na rápida industrialização, baseada em tecnologia importada e capital externo, enquanto os veículos de

⁹³ Sobre o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) e suas políticas, cf.: DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe**. 6º ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006. FICO, Carlos. **O Grande Irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. REIS, Daniel A. R.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O Golpe e a Ditadura Militar: 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru/SP: EDUSC, 2004. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. ANTUNES, Ricardo L. C. **A Desertificação Neoliberal no Brasil**. 2º ed. Campinas/SP: Autores Associados, 2005. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004. GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada: as ilusões armadas**. v. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. _____. **A Ditadura Escancarada: as ilusões armadas**. v. 2. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. _____. **A Ditadura Derrotada: as ilusões armadas**. v. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. _____. **A Ditadura Encurralada: as ilusões armadas**. v. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. REIS FILHO, Daniel. Ditadura, anistia e reconciliação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010. SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980)**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores da produção de bens duráveis e não duráveis.⁹⁴

Tanto o rádio quanto a televisão foram de fundamental importância para o triunfo de Clara, o primeiro em seus anos iniciais e o segundo já no seu período áureo de sucesso. Durante o início da década de 1970, há o estímulo para a utilização de bens de consumo. O então Presidente da República, o militar Médici, acreditava que só por meio do consumo seria possível desenvolver o país. Segundo Vargas:

[...]. Já no início dos anos de 1970, [...], os meios de comunicação junto com a indústria cultural obtiveram uma expansão sem precedentes, consequência da política de governo do general Emilio Garrastazu Médici estimular o consumo para provocar o crescimento econômico do país. No mesmo ano que Médici assume a presidência, a seleção conquista o tricampeonato de futebol na Copa do Mundo, evento que colaborou para a propaganda do governo. “Pra frente Brasil”, “Eu te amo meu Brasil”, “Brasil ame-o ou deixe-o”; todas essas expressões eram slogans oficiais do país neste período. Com o crescimento econômico, a circulação dos bens culturais tais como: telenovelas, noticiários, coleções de livros, jornais e revistas de informações e entretenimentos aumentaram maciçamente; conseqüentemente o que antes era um produto voltado para uma pequena parcela da sociedade, chegou ao alcance das classes populares, ou seja, dos segmentos mais pobres da população, por meio da televisão e bancas de jornal e revistas, transformando de vez as relações socioculturais do país.⁹⁵

Ou seja, era de interesse do governo militar que cada vez mais fossem popularizados os bens de consumo, o que teve como consequência seu alcance às classes mais populares, isso é, grande parte da população podia fazer parte desse consumismo, o que, como Vargas aponta, transforma as relações socioculturais. Então, a partir do momento em que Clara se mostra como uma cantora representante, justamente desse universo popular que dialoga com diferentes movimentos, religiões e modos de vida, é que sua aceitação passa a ser considerável, e sua principal expressão, nesse sentido, ocorre através do samba e de suas diversas variações.

Esse gênero musical tornou-se muito popular na década de 1970, sendo transformado em um sinônimo da música tipicamente brasileira, usada, inclusive, como forma de coesão

⁹⁴ MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda. 1990. p. 08.

⁹⁵ VARGAS, Monique. Rainha do Mar: Clara Nunes e a luta antirracista no samba de 1970. **Revista da ABPN** • v. 5, n. 10 • mar.–jun. 2013 • p. 128.

social ao ser relacionado com a própria identidade do país. Para Vargas, o samba⁹⁶ é uma expressão cultural:

[...] O samba foi uma expressão cultural utilizada pela política de governo do país como elemento na construção da nacionalidade, cujo intuito era despertar em todos os cidadãos o sentimento de pertencer, de ser brasileiro. Para tanto, as canções que se definiam como samba para facilitar a entrada no mercado fonográfico deveriam abranger experiências cotidianas de todas as classes sociais.⁹⁷

Durante as décadas de 1950 e 1960, o samba perdeu espaço para o “iê-iê-iê”, representado principalmente pela Jovem Guarda, influenciada pelo modelo estrangeiro de música derivada de bandas, como os ingleses “The Beatles”. No entanto com o passar dos anos, esse gênero musical vai recrudescendo e o mercado fonográfico aposta em outras searas, como a música sertaneja. Poucos restaram, como ídolos como Roberto Carlos, que se reinventou no estilo romântico. Na década de 1970, ocorreu um evento semelhante, mas dessa vez foi com a discoteca, representada por bandas como a brasileira “As Frenéticas” e grupos internacionais, como ABBA e os Bee Gees. Todos esses modismos ficaram na memória de um tempo em que a juventude de maio de 68, do Woodstock, do amor livre, pensava ser possível uma sociedade mais feliz. Não deixou de marcar sua brasilidade se adaptando à indústria cultura, por outro lado, dentro da própria música popular dos anos 1960 e 1970 surgiu uma vertente mais politicamente engajada, com nomes como Chico Buarque de Hollanda, Gal Costa e os artistas do Tropicalismo⁹⁸. Fenerick contextualiza o que foi o samba dentro desse contexto de retomada:

⁹⁶ Para mais informações sobre o samba, cf.: PARANHOS, Adalberto de Paula. **Os Desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. Tese de Doutorado. PUC/SP. 2005. _____. Rasuras da História: samba, trabalho e Estado Novo no ensino de História. **REVISTA HISTÓRIA HOJE**, v. 6, p. 07-30, 2017. _____. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. **ArtCultura** (UFU), v. 14, p. 17-31, 2012. _____. **O Brasil Dá Samba?** (Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'). Rio de Janeiro-RJ, v. 1, p. 1-32, 2006. DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: transformação da arte no Brasil. Ponta Grossa, PR: Campos Gerais, 1998. NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000. BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978. TINHORÃO, José R. **Samba**: um tema em debate. Rio de Janeiro, Saga, 1966. SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998. VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995. DUARTE, Paulo Sérgio. NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-Canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ. 2004.

⁹⁷ VARGAS, Monique. **Op. Cit.** p. 129.

⁹⁸ Para mais informações, a escritora Heloisa Buarque de Hollanda tem uma longa bibliografia sobre o tema, focando principalmente na cultura dos anos 1960 e 1970, que pode ser encontrada na íntegra em seu sítio eletrônico: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br> – acesso em 09/12/2017.

[...] É um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões [...] ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna civilização brasileira, tornando-se mesmo um símbolo de nossa brasilidade.⁹⁹

Dessa forma, podemos perceber que o samba enraizado no que é ser brasileiro se renova como uma forma de resgate dessa cultura, nos anos 70, como um produto para afirmar a identidade mestiça dos brasileiros, e isso foi possível também pela a emergência de vários movimentos sociais em defesa das minorias, que encontraram abrigo na Constituição de 1988¹⁰⁰. Tal fato permitiu a criação de canções voltadas para a realidade e o cotidiano da população que lutava por melhores condições de vida. Um exemplo disso é a música interpretada por Clara: “Dia a Dia”, no álbum “Brasil Mestiço”, de 1980:

*Não é mole não
Acordar segunda-feira
Pra tentar ganhar o pão
Não é mole não
Às cinco horas começa o relógio a tocar, tocar
E as crianças começam a me preocupar
Olha o leite, olha o pão
Olha o arroz, olha o feijão
Olha a hora, se você demora
O trem pode passar
Nessa vida indefinida
Não consigo me encontrar
Eu só quero uma vida melhor
Pra poder descansar
É pau puro, minha gente
A vida do trabalhador
Osso duro no presente
Futuro não tem não senhor
Não é mole não... etc.
Lá no subúrbio a gente costuma passar, passar*

⁹⁹ FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, Nem da Cidade**: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2002. p. 24.

¹⁰⁰ A Constituição Brasileira de 1988 foi considerada um importante instrumento que, promulgado, encerrava de fato o período da ditadura militar, que durou quase 25 anos. Em seu preâmbulo é notado o tom de esperança que era alimentado pela sociedade em geral, com o novo ordenamento da sociedade de direito brasileira: “Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir o Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, com a solução pacífica de controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição da República Federativa do Brasil.” BRASIL. **Constituição Federal**, coletânea de legislação de direito ambiental. Organizadora Odete Medauar; obra coletiva de autoria da Editora Revista dos Tribunais, com a coordenação de Giselle de Melo Braga Tapai. 3. Ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Editoria Revista dos Tribunais, 2004. – Por conta desses princípios evidenciados no preâmbulo que essa constituição ficou conhecida pela alcunha de “cidadã”.

*Certos apertos que é triste até de comentar
 Tanta fila, confusão
 Quase sempre sinto a mão
 Futucando meu bolso vazio
 Tentando arrumar
 Nessa vida indefinida
 Não consigo me encontrar
 Desse jeito não existe cristão
 Que possa suportar
 É pau puro, minha gente¹⁰¹*

Nessa composição de Candeia e Jaime, Clara, em sua interpretação ou performance musical, caracteriza o dia a dia de um trabalhador que se dedica a conseguir seu ganha-pão associado com as preocupações do cotidiano familiar. É nessa perspectiva que podemos ver Clara Nunes como a expressão musical mais consistente desse período, por representar justamente esses elementos culturais afro-brasileiros. Vargas mostra que esse é o diferencial de Clara:

[...]. Enquanto Clara Nunes era apenas uma bela voz, não conseguiu conquistar um público fiel, nem ter visibilidade de âmbito nacional. Para ser um profissional da música é preciso ter mais que um timbre de voz bonito e afinado, sua interpretação necessita ir além da palavra cantada; corpo, voz e texto devem estar em harmonia expressando a mesma mensagem e os mesmos sentimentos.¹⁰²

Isso é, há uma relação intrínseca entre texto, música e performance. Quando Clara se apropria disso e sua aceitação torna-se evidente, pois sua música dialoga com temáticas que têm como foco as lutas antirraciais, as práticas culturais de matriz africana e há a associação de suas experiências com suas músicas, seu trabalho artístico. A respeito disso, Vargas trabalha com a ideia de que “o conteúdo dessas canções além de trazer a religiosidade de matriz africana de maneira enaltecadora, descrevia a miscigenação entre Brasil e África como algo positivo e enriquecedor para a reconfiguração da identidade brasileira”.¹⁰³

A reestruturação em sua carreira e a forma de lidar com a sua própria personalidade foi essencial. No entanto, é possível perceber que Clara não é somente um produto de uma mídia, no sentido em que teve sua identidade totalmente formada para atender um propósito midiático, mas sim que havia uma relação entre a Clara cantora, a pessoa popular, inserida dentro do contexto musical e do cenário da música popular brasileira, e a Clara pessoa, com

¹⁰¹ CANDEIRA, JAIME. “**Dia a Dia**”. 1980.

¹⁰² VARGAS, Monique. **Op. Cit.** p. 132.

¹⁰³ *Idem.* p. 133.

crenças e convicções, indo muito além do que a construção identitária que a mídia quis projetar na época.

Se Clara cantava também a diversidade cultural brasileira e por meio de suas indumentárias evidenciava sua identidade e pertencimento às religiões de matriz africana, dando visibilidade a isso, seja como estratégia ou escolha pessoal, se projetando na mídia, vale destacar que as músicas por ela gravadas e cantadas não eram de sua autoria. Tal fato evidencia, de algum modo, que por trás dela alguém construía essa imagem de mulher brasileira, ligada às suas raízes culturais e consciente de sua etnicidade e ancestralidade, moldando o seu perfil e sua identidade.

As letras das músicas cantadas por Clara durante sua trajetória evidenciam uma conexão com a herança cultural africana. A reformulação sobre e na carreira de Clara Nunes era essencial para que ela se encontrasse dentro de uma identidade, ainda que plural e, assim, pudesse alavancar um projeto musical que refletisse em sua vida tanto profissional quanto pessoal. Dessa forma, com o início dos anos 1970, o foco musical de Clara passa a ser outro. É necessário refletir sobre o quanto que isso era uma imposição midiática, já que até então Clara não representava um sucesso comercial para a Odeon, e até que ponto, de fato, essa mudança se aliava com um sentido maior de identidade e de pertencimento da cantora com um grupo étnico e religioso específico. Um personagem essencial para essa modificação na forma de Clara Nunes se apresentar e se representar foi Adelson Alves. De acordo com Alice Dias:

[...]. A mudança de projeto experimentada por Clara Nunes foi estimulada pela pouca vendagem dos primeiros LPs, pelas modificações político-sociais e comerciais do país e segundo Adelson Alves, pelo sucesso que os cantores Martinho da Vila e Paulinho da Viola estavam fazendo. A aceitação do samba no mercado musical brasileiro não apenas incentivou a formulação de um novo projeto para a intérprete, mas também foi estimulado por ele.¹⁰⁴

Ele era radialista e um importante promotor da cultura brasileira, especialmente do samba, através de seu programa de rádio, transformando-se em produtor dos discos de Clara, na Odeon, o que permitiu mais liberdade na escolha do repertório da cantora. Desde 1966 passa a ter seu próprio programa, o “Amigo da Madrugada”, que ia ao ar diariamente da meia-

¹⁰⁴ DIAS, Alice Aldina. Silva. **Op. Cit.** p. 66

noite às quatro horas da manhã. No programa, procurou iniciar um movimento de valorização dos cantores do morro.

Nesse momento, a jovem pôde se firmar no cenário musical com uma característica peculiar: além de ser uma sambista, ficou conhecida pelo que chamaram de “sambeira”, ou seja, uma mistura de sambista com macumbeira¹⁰⁵. Esse apelido, apesar de soar pejorativo, representava, em partes, a expressão artística que Clara assumiu.

Desde a metade da década de 1960, ela se autodeclarava umbandista. Com o passar dos anos manteve relações com o candomblé¹⁰⁶, o espiritismo kardecista¹⁰⁷, além de outras formas de religiosidade brasileiras, e, também com o próprio catolicismo. Um exemplo disso é o que relata Brügger ao citar uma entrevista de Clara no início da década de 1960:

[...]. Eu sou de família espírita kardecista, toda minha família. Mas, ao me mudar para o Rio, eu tomei contacto assim mais de perto com a religião, com a umbanda. E depois de uma viagem à África. Eu voltei e me encontrei na umbanda. Então desde 69. E aí de repente as pessoas começaram a descobrir porque eu falo. Tenho o maior prazer, o maior orgulho em 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 eu não posso esconder, nem há razão para esconder.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Durante o século XX, com a institucionalização da Umbanda, o termo "macumba" e suas variações passaram a ter um sentido pejorativo de primitividade. De acordo com Volney J. Berkenbrock: "O nome macumba, por causa de sua conotação pejorativa tende a desaparecer como denominação para um grupo afro-brasileiro. Os dirigentes de centros de Umbanda rejeitam este nome, embora na boca do povo a palavra Macumba é, às vezes, utilizada em sentido generalizado para designar tudo o que tem a ver com as religiões afro-brasileiras". BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. Dessa forma, podemos atribuir o "apelido" dado a Clara pensando tanto em um sentido pejorativo quanto o mais geral, relacionado a todas as religiões afro-brasileiras que comumente são tratadas de forma homogênea, considerando principalmente suas temáticas musicais no começo dos anos 1970, assim como também a escolha de seus vestuários.

¹⁰⁶ O candomblé faz parte do universo das religiões afro-brasileiras trazido para o continente americano pelos povos escravizados aportados no Brasil. É visto como uma religião mediúnica, com forte relação com a ancestralidade e com os Orixás e possui um elaborado sistema cosmológico, permitindo a cosmovisão religiosa, e com um panteão de divindades que possibilitam a preservação do equilíbrio e da ordem do mundo. Para mais informações, cf.: BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

¹⁰⁷ O Kardecismo é a doutrina codificada pelo francês Hippolyte Léon Denizard Rivail sob o pseudônimo de Allan Kardec. De forma geral, tenta aliar ciência, filosofia e religião dentro do mundo tangível, real, e também da própria religião que transcende. Há muitos livros de divulgação do Espiritismo, e algumas espécies de manuais, como o “O Evangelho Segundo o Espiritismo” e o “Livro dos Espíritos”. Clara teve relações com ele desde a infância: após o falecimento de sua mãe, uma de suas irmãs passou a frequentar casas espíritas, recebendo inclusive uma carta psicografada da mãe, conforme apresenta Fernandes em seu livro.

¹⁰⁸ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Os trânsitos religiosos de Clara Nunes. In: **XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões**, 2011, Juiz de Fora. Caderno de Resumos do XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões - Experiências e Interpretações do Sagrado: Interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos. Juiz de Fora: UFJF, 2011. p. 07.

Talvez uma das principais características do seu cantar foi a forma como a cantora o encarava. Cantar não era apenas um meio de sobrevivência, mas, principalmente, uma missão. Através dele, ela dialogava com seu público. Silvia Brügger aponta uma motivação para esse novo enfoque apresentado por Alves:

[...]. O direcionamento proposto pelo radialista devia a sua formação socialista, que o levava a ver o povo e sua cultura como manifestações autênticas da nacionalidade, capazes de livrar o país de seus problemas sociais e coadunava-se perfeitamente com o momento político e cultural brasileiro da década de 1960 e início de 1970.¹⁰⁹

1.3 REINVENÇÃO DE CLARA: SUA DISCOGRAFIA SE REFAZ

O que faz Clara obter sucesso nessa nova forma de pensar seus discos é que ela se reapropria de sua experiência vivida, inclusive no Rio de Janeiro, com os sambistas do morro, e de sua religiosidade, buscada por Adelzon, cantada pelos compositores cariocas e que nega, justamente, o caminho trilhado pela cantora até o momento. As músicas românticas não dialogam com esse universo cotidiano. Apesar da temática perene, fazem sucesso até os dias de hoje.

A partir desse momento há uma intenção de se construir uma imagem de Clara que representasse as tradições de matrizes africanas e suas relações com a brasilidade, ou seja, essa ideia do que é Brasil, dos elementos culturais que constituem o país e seu povo. Se relacionar com esse universo é muito mais profundo do que simplesmente vestir roupas brancas cheias de balangandãs, mas, sim, compreender de que forma é possível determinar o que é para determinado grupo ser brasileiro e como Clara se apropria disso e constrói e reconstrói sua trajetória mediada pelas suas experiências. É possível questionarmos o porquê de ser necessário criar uma personagem como Clara Nunes dentro desse cenário: Primeiramente, podemos apontar a inexistência de alguém com essas características: mulher, de origem humilde e trabalhadora, já que antes de seu ofício como cantora, atuou como tecelã desde os 13 anos e como professora concomitantemente quando se mudou para Belo Horizonte. No documentário "Clara Estrela" há uma fala muito importante que nos auxilia no entendimento dessa questão:

¹⁰⁹ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. "O Povo é Tudo!": uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. *In: III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do Texto ao Visual*, 2006, Florianópolis. Caderno de Resumos Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual e Programação do. Florianópolis: UFSC / ANPUH-SC, 2006. p. 05.

[...] As pessoas gostam de se identificar com o artista e criam mundos de ilusão. Talvez seja porque o artista represente um sonho. Eu não concordo e por isso, procuro sempre mostrar que sou alguém igual a todo do mundo, apenas com uma diferença: Deus me deu uma voz, para que eu pudesse falar mais alto. Para que eu pudesse cantar as alegrias e as tristezas da minha terra e da minha gente.¹¹⁰

Essa proposta de identificação da cantora com seu público é muito interessante, pois ela acaba trazendo os valores de uma parcela da população e isso faz com que a relação seja ainda mais intimista. pensando na ideia de espelho, Clara fazia parte dessa gente e esperava ser compreendida como tal.

Clara Nunes gravou dezesseis discos durante sua carreira de 1966 a 1982. Para este trabalho, consideramos apenas aqueles gravados de 1971 ao ano de sua morte, 1982. É interessante ressaltar que nesse período era muito comum a gravação dos chamados discos compactos, que eram, usualmente, discos de menor tamanho tanto em circunferência física quanto ao material musical. Vagner Fernandes, ao elencar a discografia da cantora, não considera esses, mas, de acordo com o Instituto Memória Musical Brasileira, Clara produziu 83 compactos de 1966 a 1982, sendo 59 no período iniciado em 1971.

Adelzon Alves foi assistente de produção de cinco LPs da cantora: Clara Nunes (1971); Clara, Clarice, Clara (1972); Clara Nunes (1973); Alvorecer (1974); Brasileiro, Profissão Esperança (1974). Para analisar esses discos, é preciso levar em consideração que seus dados são apenas uma estimativa devido à dificuldade que era na época, e ainda hoje, de se calcular a real vendagem, e principalmente o alcance que essa obra teve, pois, além da comercialização, é preciso considerar as cópias que foram feitas, geralmente de forma ilícita, mas que apesar de não representarem lucro para a gravadora e repasse para a cantora, aumentam consideravelmente o número de pessoas que tiveram contato com o seu trabalho. Nessa mesma conjuntura, analisando numericamente esses dados, esse disco teve mais que o dobro de vendas se juntarmos todas as vendas dos álbuns anteriores, enfatizando assim a ideia da cantora como um produto que poderia ser lucrativo.

Sobre a mudança da carreira de Clara, Fernandes sintetiza o que significou esse momento para a sua trajetória:

[...] A reviravolta na carreira funcionou para Clara. Finalmente ela chamava a atenção. Finalmente despontava na mídia. Ganhava a crítica. Conquistava o público.

¹¹⁰ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

A gravadora apoiou. Afinal, o caminho das pedras fora descoberto. Clara Nunes era uma artista que poderia gerar lucro. Virou a queridinha da Odeon [...]¹¹¹

O disco Clara Nunes representa um rompimento com tudo o que vinha sendo feito na carreira da cantora até então. Isso fica claro na capa do disco. Em sua contracapa, Adelzon Alves registra:

Meu compadre, o negócio é o seguinte: a partir da música “Misticismo da África ao Brasil”, que a moçada vem escutando todo dia, é só ligar a “caixa de conversa”, CLARA NUNES toma uma posição bem definida dentro das raízes da cultura popular brasileira.

Nêste LP o SABIÁ num “brinca em serviço”. Dá seu recado com músicas, sons e os refrões do candomblé e da “Puxada da Rêde do Xaréu”, estes últimos ligados à vida econômica, religiosa e artística da Bahia (folclore), que fazem parte da nova imagem áudio-visual que a cantora vem mostrando ao público nos seus shows, apresentações de televisão etc. Essa imagem é o aproveitamento das formas, côres, sons, ritmos etc. e tal da cultura popular brasileira.

Além do estilo já conhecido de CLARA NUNES este disco revela mais uma faceta das suas grandes possibilidades como Intérprete. As músicas são o “Sabiá”, do Zé Dantas, “Canseira” de Paulo Diniz, “Aruandê Aruandá” do Zé da Bahia, autor que grava pela primeira vez mas não deixa furo; “Participação” de autores novos e da pesada também. Os sambas são de João Nogueira, uma das melhores revelações da música popular brasileira dêste ano e Geovana, comadre nossa, de 21 anos de idade, criada em morros e favelas do Rio, que mete bronca nuns pagodes aí que a rapaziada “tem que se sigurá” porque “num é fácil”. Bem, tem outras coisas, mas chega de jogar conversa fora. Vamos escutar a “bulacha”. Péra aí compadre, ia esquecendo de dizer que a incrementação da jogada foi dos maestros Orlando Silveira, Gaya Nelsinho e Zé Roberto. É só.¹¹²

Essas palavras de Adelzon mostram como a mudança de Clara é latente e a importância que o produtor assume para essa nova vinculação cultural que constitui a recém-adquirida faceta da cantora. Além disso, sobre ele, Fernandes relata algumas passagens que foram ditas pela própria cantora para a promoção do disco e da sua nova fase artística:

[...]. Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 11 de julho de 1971, Clara explicava: “Este é meu quarto LP e, seguramente, o mais importante. Antes, por despreparo e falta de orientação, gravei muita coisa que não queria dizer nada. Agora, a Odeon e meu produtor Adelzon Alves me permitiram escolher meu próprio repertório. Assim, estou mais livre e à vontade”. [...] Em outra entrevista, esta ao jornal *Última hora* em 13 de dezembro de 1971, Clara ressaltaria: “Com esse LP eu defini meu estilo. Antes procurava angustiada um estilo mais marcado. Então, nesse ano, por fatores externos e pessoais, houve um estalo e eu já posso me considerar uma cantora de elementos característicos. O outro aspecto importante desse disco é que ele mostrou que, ao contrário do que se pensava, eu não sou uma cantora que abrange só as classes B e C. O disco vendeu muito bem na Zona Sul, o que prova que a minha receptividade está se alargando”.¹¹³

¹¹¹ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 123.

¹¹² Disco: Clara Nunes. 1971. Emi-Odeon.

¹¹³ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 137.

A referida matéria do Jornal do Brasil pode ser vista na íntegra a seguir:

Imagem 5: O tom novo de Clara Nunes¹¹⁴



**O TOM
NÔVO DE
CLARA
NUNES**

Em 1966 Clara Nunes gravou seu primeiro disco. Em 1971 lança aquele que ela própria considera o mais importante. E tem boas razões para acreditar que assim seja. O cuidado artístico e técnico foram as constantes desta gravação. Um repertório escolhido com cuidado e dose está mostrando ao público uma nova cantora, a Clara Nunes livre das limitações das versões e das músicas de fácil consumo.

Clara Nunes é mineira, e, como toda mineira, calada. Na conversa ou na vida artística vai falando e realizando muito vagarosamente. Mas com firmeza. Junto com uma música de boa repercussão — Mistelismo — está lançando o seu quarto LP, que parece ser definitivo em termos de fixação de sua imagem como cantora e intérprete. Fugindo da linha inercial, Clara Nunes não quer mais gravar versões e boleros. Descobriu que sua voz e temperamento estão muito próximos do folclore brasileiro.

— Este é o meu quarto LP e, seguramente, o mais importante. Antes, por despreparo e falta de orientação, gravei muita coisa que não queria dizer nada. Agora, a Odeon e meu produtor Adelson Alves me permitiram escolher meu próprio repertório. Assim, estou mais livre e à vontade.

Na maioria compositores jovens, o disco de Clara Nunes é um panorama da música brasileira que se faz atualmente dentro do gênero tradicional. Sambas de escolas misturam-se ao mais puro folclore, sem nenhuma preocupação de manter estilos. O disco quer apenas refletir as possibilidades vocais de Clara. Adelson Alves, o produtor, comenta:

— Clara Nunes quer deixar bem claro que tem a intenção de se fixar na imagem de cantora brasileira. É também intenção de Clara acentuar a posição de pesquisa de coisas brasileiras. Gravar Sablá, de Zé Dantas, é importantíssimo, pois foi ele quem desencadeou toda a evolução de Luis Gonzaga. Para provar como este disco foi trabalhado, pesquisamos exaustivamente os cantos de trabalhos e descobrimos a beleza dos cantos usados na pesca do xaréu na Bahia. No disco, são duas faixinhas de alguns segundos apenas. É quase que um ponto de ligação. A Odeon sugeriu que, pela beleza, essas faixas poderiam ser ampliadas. Mostramos que sua beleza estava justamente na inserção pura e simples entre as faixas maiores.

Geovana, uma compositora revelada na penúltima Bienal do Samba, também foi escolhida por Clara Nunes para integrar seu LP. Sua música é baseada em temas afros e serve quase como um contraponto a João Nogueira, de quem Clara selecionou *Meu Lema* e *Morrendo de Verso em Verso*. Nogueira é um compositor de samba, explorando uma temática bem mais romântica.

— Estou muito satisfeita com o resultado do disco. Espero, sinceramente, que o público também esteja. Procurei dar o melhor. Há uma grande diversificação de repertório e um cuidado técnico apurado. Acredito que ninguém fique frustrado com as músicas. Pensei em dar o melhor a todos. Tanto que gravei o clássico *Félio de Oração* com uma orquestração moderna, mas que respeita as intenções do autor.

Fonte: Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de julho de 1971. p. 11.

¹¹⁴ A notícia está transcrita, para melhor leitura, no Anexo 4.

Essa matéria ressalta que o disco teve um cuidado artístico e técnico maior, sendo considerada a constante dessa gravação, além de introduzir um novo repertório que busca justamente mostrar essa nova Clara. No entanto, é preciso atentar para a participação ativa da cantora na escolha de seu repertório. Podemos assumir que, se por um lado ela é um produto da indústria cultural brasileira e precisa dar um retorno econômico para a sua gravadora, por outro, ela também tem autonomia de escolha e consegue, a partir de suas ações, impor algumas características como intérprete, não se deixando ser um produto inerte, mas sim um agente de sua transformação que alia interesses e desejos. A concepção do álbum também foi uma iniciativa de Clara, como podemos ver no trecho a seguir:

[...] Eu não tinha assim como exigir da Odeon, “olha eu quero gravar tal coisa”. Então eu fui quase que obrigada, podemos assim dizer, a gravar esse repertório. Essa ideia de gravar esse gênero romântico partiu da gravadora e eu aceitei. [...] achavam que eu poderia ser um Altemar Dutra de saias. Por despreparo e falta de orientação, gravei muita coisa que não queria dizer nada. Fazíamos tudo, eu e o pessoal da gravadora, com a melhor intenção. E foi maravilhoso que *não* tenha dado certo. [...] eu quando fui a África em sessenta e nove, voltei muito impressionada. Lá eu tive a oportunidade de conhecer muita coisa, de visitar lugares sagrados, e conhecer os rituais. Da minha volta então eu já voltei totalmente inclinada para o afro, tanto a música e a religião também, lógico. [...] quando eu voltei de Angola, já tinha um plano, uma linha. Eu queria encontrar um caminho na música popular brasileira que não fosse parecido com o de nenhum artista. Eu comecei a pesquisar e vi que tinha uma brecha. Ouvindo o Adelson pelo rádio, acreditei que ele seria sujeito ideal para a missão. “Quem? Eu? Eu nunca produzi um disco.” “Pois então vai começar produzindo o meu. Você tem um conhecimento muito grande de música brasileira. Eu acho que nos dois podemos fazer um bom trabalho juntos. Eu toô afim de gravar outras coisas. Dar um novo andamento para minha carreira.” Eu não tinha ninguém que ouvisse os meus planos e aceitasse as minhas pesquisas. Ele ouviu e me deu o apoio necessário. Nosso encontro foi perfeito. Partimos para o primeiro LP. [...] “Se não der certo, eu saio da gravadora.” Eu compreí a briga, porque acreditava no trabalho. Foram dois meses de preocupação, de nervoso. Não foi fácil. A partir daí eu comecei a opinar. [...] comecei a cantar só de roupa branca. Fiz também um curso de expressão corporal. Passei a me apresentar bem mais solta. Cortei o cabelo, mudei de empresário e toô noutra. Todas as mulheres estão querendo me imitar e eu não vou fazer segredo: meu cabelereiro é o Adevanir. Adelson foi uma espécie de festa da cumeeira. A gente precisa de um amor na vida, senão, viver como? Amor não se pode mesmo explicar. É muito, é demais.¹¹⁵

O álbum era composto por doze faixas:

¹¹⁵ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

Quadro 1: Músicas e compositores do álbum Clara Nunes (1971)

Lado	Música	Compositor(es)
A	Aurandê Aruandá	Zé da Bahia
	Participação	Didier Ferraz e Jorge Belizário
	Meu Lema	João Nogueira e Gisa Nogueira
	Ê baiana	Fabrcio da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio
	Puxada da Rede do Xaréu (Parte1)	Maria Rosita Salgado Góes
	Novamente	Luiz Bandeira
	Misticismo da África ao Brasil	Mário Pereira, João Galvão e Wilmar Costa
B	Sabiá	Luiz Gonzaga e Zé Dantas
	Puxada da Rede do Xaréu (Parte 2)	Maria Rosita Salgado Góes
	Feitio de Oração	Noel Rosa e Vadico
	Canseira	Paulo Diniz e Odibar
	Morrendo Verso em Verso	João Nogueira

Fonte: “Clara Nunes”. Disco: Odeon. 1971.

Além disso, o disco teve como equipe de produção artístico-fonográfica Milton Miranda, na direção de produção, Lindolpho Gaya, como diretor musical, Adelzon Alves, como assistente de produção, Z. J. Merky, como diretor técnico, Jorge e Nivaldo, como técnicos de gravação, Reny L. Lippi, como técnico de laboratório, Joel Cocchiararo, no *layout* e as fotos de Jacques Avadis.

Ainda de acordo com o Jornal do Brasil, um fato importante desse disco é que ele era “um panorama da música brasileira que se faz atualmente dentro do gênero tradicional. Sambas de escolas misturam-se ao mais puro folclore, sem nenhuma preocupação de manter estilos”.¹¹⁶ Assim, o entrelaçamento do universo afro e a cultura popular ganha novos contornos ao pensar em Clara, uma cantora da música popular brasileira e não apenas de um estilo musical, e isso vai mais além, quando ela assume a mestiçagem como elemento fundante de sua identidade, e dessa forma, possibilita um diálogo com diferentes grupos e pessoas.

É apresentada uma nova Clara: de cabelos curtos, que encara seu público, mas que ao ser apresentada em preto e branco diferencia-se dos tons coloridos da Jovem Guarda, e

¹¹⁶ Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de julho de 1971. p. 11.

também da participação de ingressar no mundo dos festivais. Lembramos ainda que a opção de cores fez parte do estilo do fotógrafo, Jacques Avadis, responsável pelas fotografias do álbum. A mudança de rumo na carreira de Clara é tão evidente que Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello afirmam:

[...] Dona de um potencial para o sucesso, mal aproveitado pela Odeon, Clara Nunes decidiu em 1971 escolher o samba, especialmente o chamado samba de raiz, como novo estilo a ser adotado em sua carreira. Então, divergindo dos dirigentes da gravadora, que achavam um mau negócio “mulher gravando samba”, propôs para a produção de seu próximo elepê a contratação do radialista Adelzon Alves, em evidência na ocasião com um programa sambístico. Ao aceitar o trabalho, Adelzon impôs condições, aprovadas por Clara, que exigiam a escolha de vestimentas, penteados e comportamentos identificados com as origens afro do novo repertório, surpreendente por incluir músicas de compositores de escola de samba.¹¹⁷

A dicotomia entre a construção identitária de Clara Nunes e a sua categoria de produto a ser consumido passa por questionamentos nesse período de mudanças. Pois como é dito tanto por Severiano e de Mello, quanto por Fernandes, o desejo de um novo caminho para a carreira da cantora surge justamente da falta de aderência com seu público, que não se refletia em vendas de disco. Chega a ser curioso e entra no debate proposto por Benjamin sobre como que a obra de arte encontra lugar na era da reprodutibilidade técnica. Além disso, é possível caracterizar esse momento como um resgate das sonoridades afro-brasileiras e do samba¹¹⁸. Dias relata:

[...]. Em 1971, a cantora faz uma viagem à África, quando se apropria de elementos da africanidade que estarão presentes em sua obra. O surgimento da “moderna” MPB, englobando uma variedade de estilos musicais, o encontro com a afro-brasilidade, a redescoberta das tradições populares mineiras, o contato com o nordeste do país e a formação de uma equipe experiente no campo da cultura popular brasileira contribuíram para estabelecer os atributos da carreira musical-popular da personagem. Clara Nunes direcionou sua carreira para uma MPB multifacetada, desenvolvendo-a dentro de um conceito de mestiçagem brasileira.¹¹⁹

¹¹⁷ SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2 (1958-1985). São Paulo: Editora 34. 2015.p. 186

¹¹⁸ Para saber mais sobre o samba e o desenvolvimento das músicas com temática afro: VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora da UFRJ. 1995. DINIZ, André. **Almanaque do Samba** – a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006. DANTAS, Carolina V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 22. PARANHOS, Adalberto. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 24. LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 26. MATOS, Claudia N. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 27.

¹¹⁹ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 67.

Essa escolha não foi à toa: a busca por uma carreira multifacetada cumpria um interesse que aliava um maior público-alvo com diferentes temáticas e valorização de diferentes compositores, que foram interpretados pela cantora. A ideia da mestiçagem apontada por Alice Dias é mais abordada quando a cantora passa a ser produzida por Paulo César Pinheiro, que apresenta uma nova abordagem para sua carreira.

Clara gravou o disco “Clara Nunes” (1971) entre março e abril daquele ano. Segundo a Odeon, foram vendidas cerca de 24 mil cópias, já para Fernandes, o número de cópias chegou a mais de 100 mil. Alguns nomes já consagrados do cenário musical brasileiro estão presentes nesse álbum, como o caso de João Nogueira, Noel Rosa e Luiz Gonzaga. É interessante notar, como aponta Muniz Sodré:

[...]. Não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo *modo de significação* do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. Ao lado desse aspecto proverbalista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética.¹²⁰

Nessa lógica, é preciso compreender como o ano de 1971 representa uma diferenciação, pois traz à tona também alguns elementos que apoiaram Clara nessa decisão coletiva de gravar sambas e dar um direcionamento para sua carreira, que está baseada nessa ideia de que é possível retratar nas músicas e em sua interpretação as raízes brasileiras. Nesse ponto está uma ideia interessante da concepção de seus álbuns, pois eles passam a ser aceitos tanto pelas classes mais abastadas quanto as menos, como Fernandes aponta:

[...]. Aos poucos, a dupla ia tratando de derrubar a imagem “cantora-de-boleros-versões-românticas”, substituindo-a por outra mais consistente, ligada ao resgate da cultura popular brasileira. Isso agradaria tanto às classes mais pobres, já que as canções assinadas por compositores populares falavam-lhes ao coração, quanto à elite e aos intelectuais, que viam em Clara mais uma aliada com voz ativa e tremendo potencial de resistência à enlatada música norte-americana que se disseminava nas rádios brasileiras.¹²¹

Além disso, várias músicas que foram contempladas nesse álbum saíram das escolas de samba do Rio de Janeiro e do carnaval carioca. A imagem de Clara também muda, o que evidencia que seu distanciamento da imagem de uma cantora de bolero não é musical, mas estética também, no seu corte de cabelo, nas suas roupas... buscando uma nova imagem para

¹²⁰ SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 44.

¹²¹ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 137.

essa Clara Nunes, que finalmente encontra um caminho dentro do cenário musical brasileiro, conforme podemos ver na imagem a seguir:

Imagem 6: Clara Nunes em 1971



Fonte: Instagram: @clara.claridade

Dessa forma, é possível também pensar a forma como houve a criação e a inserção do vocabulário afro-brasileiro e essa estética. A partir de 1971, Clara assume também, mais explicitamente, sua religiosidade, tanto que em todas as suas fotos da época ela está com duas guias¹²² e colares no pescoço (como é possível ver na imagem acima). Silvia Maria Brügger trabalha com essa ideia ao pensar nas relações entre Brasil e África presentes na obra de Clara.

¹²² As Guias na Umbanda se assemelham a colares, mas são usadas principalmente para proteção espiritual do usuário e comumente estão associados aos santos de cabeça. Para mais informações: <https://umbandacad.blog.br/2016/10/19/por-que-umbandista-usa-guias/> - acesso em 19/03/2018.

O cenário de 1973 a 1985 é bastante favorável à cena musical, ainda que regulada pela censura do regime civil-militar brasileiro vigente de 1964 a 1985. Muitos cantores e compositores têm espaço de destaque durante toda a década de 1970. Severiano e de Mello deduzem que:

[...]. Deve-se às gerações pós-bossa nova e pós-festivais boa parte do que aconteceu de melhor à nossa música popular no período de 1973/1985. Mesmo oprimida pela censura, a maioria de seus componentes manteve-se em contínua atividade durante esses anos, sendo notória a sua influência sobre várias tendências então desenvolvidas. Além das grandes figuras consagradas [...] pertencem a essas gerações nomes como Ivan Lins, João Bosco, Luiz Gonzaga Júnior, Aldir Blanc e Paulo César Pinheiro todos revelados na virada dos anos 1960 para os 1970. [...] vindos da década de 1960, o samba marca presença no período, salientando-se entre seus intérpretes Clara Nunes, Alcione, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro e João Nogueira, os dois últimos também compositores.¹²³

Ou seja, Clara se coloca como um expoente do samba e graças a concomitância do interesse dela e de seu então produtor, Adelzon Alves, mantém uma aproximação com a cultura popular. Ainda é preciso ressaltar que suas músicas mesclavam a brasilidade, mas não eram músicas de protestos, no sentido amplo que existia durante esse período. Não eram músicas de denúncia ao regime de exceção, apesar de serem de acusações a respeito da situação precária que boa parte da população vivia, e que trazia à tona também a religiosidade dessas pessoas, que muitas vezes era marginalizada e silenciada.

Em nenhum momento a cantora se define como sambista; ela declara em entrevista que se considera uma operária da música popular brasileira¹²⁴, dialogando ativamente com as experiências populares. Suas temáticas eram plurais, tratando desde o misticismo dos orixás até coisas corriqueiras, como a feira, a forma de preparar um prato, entre outros. Clara lançou o álbum “Clara, Clarice, Clara”, que veio com o intuito de firmar a imagem do primeiro disco dentro dessa sua nova concepção, e o quarto de sua carreira. Ele foi consideravelmente elogiado pela crítica, inclusive a seguinte notícia apareceu no jornal:

¹²³ SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **Op. Cit.** p. 209.

¹²⁴ Disponível na reportagem do G1: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/04/todas-pessoas-tem-uma-missao-minha-e-cantar-dizia-clara-nunes.html> - acesso em 23/09/2017.

Figura 7: "Um disco com ideias claras"¹²⁵

Um disco com ideias claras

O quinto *long play* de Clara Nunes — que acaba de ser lançado — confirma para a cantora a intenção do anterior, reunindo autores de base da música brasileira. Samba, baião, frevo ou folclore, não importa o gênero "e sim a ligação que a música tiver com o próprio povo brasileiro." Eleita em votação popular a maior sambista do Brasil, Clara quer agora defrontar-se no teatro (o que acontecerá em maio) com o público, para que ele possa conhecer melhor seu trabalho.

TENTATIVA BEM SUCEDIDA

O *long play* nº 4 foi estouro de vendagem, com uma faixa, *É Baiana*, de Baianinho e Enio Santos, que atravessou os meses para se tornar um grande sucesso deste carnaval.

— Foi nesse disco — diz Clara Nunes — produzido por Adelzon Alves, que houve a primeira tentativa de gravar as músicas mais nossas. Juntei compositores de morro, inclusive novos como os autores de *É Baiana*, João Nogueira e outros. E Luís Bandeira, Noel Rosa, Luís Gonzaga. Este *long play* agora, o quinto, veio confirmar o trabalho iniciado: o de trazer à tona os autores de base da música brasileira. Meu encontro profissional com Adelzon Alves foi ótimo para os dois.

A moça mineira nunca estudou canto. Sua voz é um dom inato e permanece espontânea. Ninguém até agora tentou influir em sua maneira de cantar.

— Disciplina e desenvolvimento da voz existem, pois cantando há 11 anos sei como tirar o melhor partido. E eu sempre quis, desde criança, cantar este tipo de música: samba, frevo, baião ou folclore regional de origem africana.

Neste novo disco Clara Nunes canta Nelson Cavaquinho (*Sempre Mangueira*), Cartola, Herminio Belo de Carvalho e Carlos Cachaca (*Alvorada no Morro*), João Nogueira (*Tempo à Beça*), Caími (*Morena do Mar*), uma cantiga dos puxadores de xaréu do tempo do Império, o samba-enredo da Portela, *Ilu Ayê*, e *Seca do Nordeste*, outro samba-enredo. Datando de 12 anos atrás, esse enredo da Escola Tupi de Brás de Pina é considerada o maior de todos os tempos.

No outro lado, um lançamento de Gisa Nogueira, (*Opção*), irmã de João. Candêia, Mauro Duarte, Gordurinha e Clarice, de Caetano.

— Caetano para mim está entre os autores de base da música popular brasileira. E com Clarice eu me identifico muito, pois também sou do interior e a canção fala de uma infância passada assim. Tenho loucura pela música, sinto-a e queria gravá-la.

Os arranjos são dos maestros Gaia e Orlando Silveira, e também, "em trabalho espetacular", do pianista Zé Roberto. Este, Helinho e Jorge completam o conjunto Nosso Samba com o qual Clara Nunes sempre se apresenta.

Agora, cumprindo um compromisso assumido há bastante tempo, Clara Nunes fará seu primeiro espetáculo em teatro, sob a direção de Herminio Belo de Carvalho, autor também do texto. Já estão ensaiando para estreiar em maio no Teatro Glauce Rocha (ex-Jovem).



Clara Nunes selecionou um repertório, onde nenhum gênero musical tem preferência: o espírito é sempre brasileiro

Fonte: Jornal do Brasil. Caderno B. Página 4. Rio de Janeiro. 12/04/1972

¹²⁵ A notícia encontra-se digitada na íntegra no anexo.

Com isso, a carreira de Clara entra em um rumo de sucesso comercial o que vai, cada vez mais, lhe abrindo espaço para ter autonomia sobre sua carreira e sobre como manifestar seus interesses em seus discos, a partir do diálogo com Adelzon Alves e dos compositores que ele apresenta para a cantora. Tal fato faz com que sua carreira tenha uma nova personalidade e novos ritmos.

Em 1974, Clara lança “Alvorecer”, disco que a coloca em um patamar inédito no cenário musical brasileiro. Com essa obra ela chega a um milhão de cópias vendidas, levando-a ao patamar de primeira mulher a conseguir tal proeza e colocando em xeque o estigma de que “mulher não vende disco”, então defendido pelas gravadoras. Adelzon Alves apresenta esse disco em sua contracapa da seguinte forma:

“MENINO DEUS” ou “ALVORECER”, poderia muito bem ser o nome desse novo disco de CLARA NUNES, devido a esses sambas maravilhosos de Mauro Duarte/Paulo César Pinheiro e Ivone Lara/Délcio Carvalho. Com o otimismo dominante na mensagem desses dois grandes sambas, e a sequência de afros e outras coisas bem brasileiras, em especial “O QUE É QUE A BAIANA TEM”, de Caymmi, ficamos bastante certos de que esse disco acabará de fixar, definitivamente, esta imagem áudio e visual da cantora essencialmente brasileira, que CLARA NUNES *vem assumindo como foi planejado há 4 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, França, que é do conhecimento de todos.¹²⁶

As músicas que compõem esse álbum são:

Quadro 2 – Músicas e compositores do álbum Alvorecer.

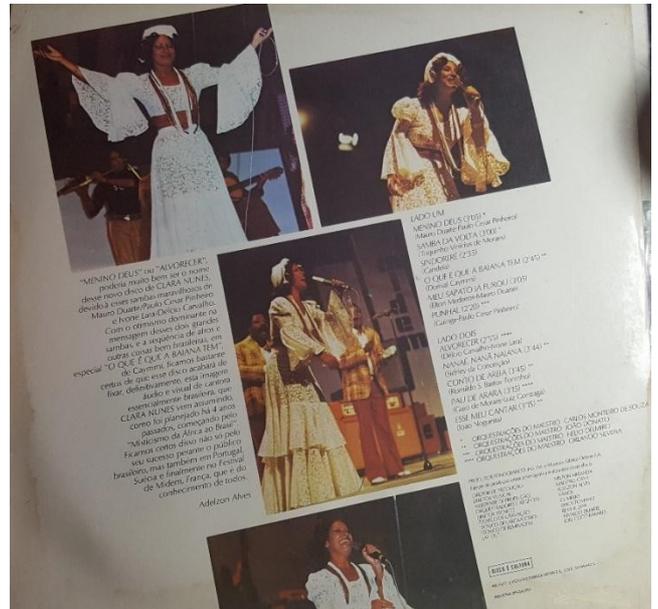
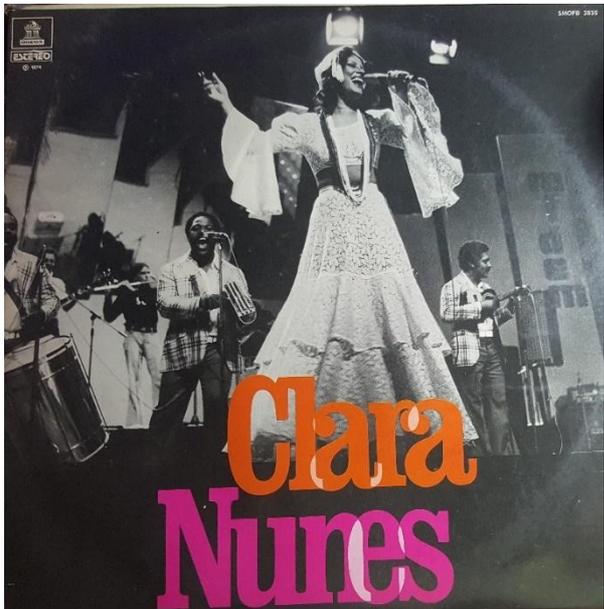
Lado	Música	Compositor(es)
A	Menino Deus	Mauro Duarte – Paulo César Pinheiro
	Samba da Volta	Toquinho – Vinicius de Moraes
	Sindorerê	Candeia
	O Que É Que a Baiana Tem	Dorival Caymmi
	Meu Sapato Já Furou	Elton Medeiros – Mauro Duarte
B	Alvorecer	Délcio Carvalho – Ivone Lara
	Nanaê, Nanã Naiana	Sidney da Conceição
	Conto de Areia	Romildo S. Bastos – Toninho
	Pau de Arara	Guio de Moraes – Luiz Gonzaga
	Esse Meu Cantar	João Nogueira

Fonte: Alvorecer. Disco: Odeon, 1974.

¹²⁶ Disco: Alvorecer. 1974. ODEON

Fica evidente na fala de Adelzon que, de fato, houve um planejamento nesse percurso artístico e de que acertadamente os louros estavam sendo colhidos. Na carreira de Clara, desde então, nada foi aleatório e vale menção o embate com a Odeon, que lhe proporcionou um grau de liberdade e a possibilidade de ter seu caminho sob suas próprias rédeas. Várias imagens de Clara Nunes reafirmando o que Adelzon traz em seu texto procuram reafirmar essa brasilidade associada com a ideia das baianas entrelaçada à imagem da cantora, com suas roupas brancas, as guias... Além disso, Clara é colocada em destaque nas fotos que estão tanto na capa quanto na contracapa do disco. Isso também evidencia uma possível busca para sua autonomia enquanto cantora e, principalmente, diante de seu universo ritualístico. Conforme podemos ver na sequência de imagens:

Imagens 8 e 9 – Capa e contracapa do disco “Alvorecer”



Fonte: Alvorecer, 1974, Odeon. Imagens: do autor.

As quatro imagens da contracapa desse disco repetem o retrato de capa, porém coloridas. É muito relevante perceber a diferença das gravuras que vinham sendo veiculadas nas capas dos discos de Clara até então, para perceber como essa se diferencia das demais. A opção do preto e branco na capa e apenas o seu nome em letras coloridas pode ser visto como escolha que evidencia a alvura de suas roupas, uma vez que o contraste de preto e branco é uma técnica utilizada pelos fotógrafos quando querem realçar algo. A discussão sobre o ato de fotografar é importante, uma vez que como apresenta Martins:

[...] A fotografia, na perspectiva sociológica ou antropológica, sabemos, não esgota suas funções cognitivas nos temas cuja visualização permite. Por trás da fotografia, mesmo aquela com intenção documental, há uma perspectiva do fotógrafo, um *modo de ver* que está referido a situações e significados que não são diretamente próprios daquilo que é fotografado e daqueles que são fotografados. [...], mas há também dimensões, significações e determinações ocultas na realidade fotografada. O verossímil não é necessariamente o verdadeiro e, certamente, não é o concreto, embora seja o real.¹²⁷

O instante da captação das imagens, uma apresentação e um momento de sua performance estão eternizados nessas fotografias, e foram justamente elas que foram escolhidas para apresentar esse álbum ao público. A cantora aparece de roupas brancas, babados e rendas, lenço na cabeça e com guias nas cores branca, vermelha e verde, que representam, respectivamente, Oxalá¹²⁸, Ogum¹²⁹ e Xangô¹³⁰ ou Oxóssi¹³¹, pois há uma variação de linha da Umbanda¹³².

É interessante refletir sobre o quanto Adelzon Alves evoca a ideia de brasilidade em Clara e busca evidenciar isso também com a escolha dessas imagens para fazerem parte da capa do disco. Essa é uma questão que perpassa vários estudiosos, vários modos de pensar politicamente na busca de uma identidade. Todavia sabemos que a realidade é mais que rica que desejos e tal conceito não se concentra em uma forma única de se expressar. Podemos

¹²⁷ MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 63-64.

¹²⁸ De acordo com Berkenbrock: “Oxalá é o mais importante e o mais poderoso dos Orixás [...] Oxalá é o primeiro dos orixás. A ele deu Olorum a tarefa de criar a terra com tudo o que nela existe. Água, terra e ar são associados a Oxalá, como elementos básicos dos quais surgiu a criação. [...] Por isso, Oxalá domina a criação como um todo, a vida e a morte. Todas as criaturas estão sob a proteção e responsabilidade de Oxalá. Também os outros orixás reconhecem a sua primazia. [...] Oxalá incorpora nos terreiros tanto na figura de um velho, alquebrado e doente (Oxalufã) como também numa figura jovem e viril (Oxaguiã). Nestas duas formas de manifestação de Oxalá, espelha-se novamente a sua responsabilidade pela vida, que é um contínuo ciclo de nascimento, envelhecimento e morte. Com Oxalá também são relacionadas as virtudes da sabedoria e do equilíbrio.” BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 248-250.

¹²⁹ De acordo com Berkenbrock, Ogum é uma figura muito complexa e variada nas religiões afro-brasileiras, em decorrência da situação dos negros escravizados no Brasil. Uma descrição mais detalhada desse orixá será feita no capítulo 3 dessa dissertação.

¹³⁰ De acordo com Berkenbrock, Xangô é visto como uma figura forte e defensora dos injustiçados. Uma descrição mais detalhada desse orixá será feita no capítulo 3 dessa dissertação.

¹³¹ De acordo com Berkenbrock: “Oxóssi é o orixá da caça. Esta atividade tinha na sociedade africana uma importância muito grande, pois a caça era imprescindível para a alimentação. Através da caça, Oxossi entra em contato com o mato e suas plantas e também com seu orixá, Ossaim. Orixá este que conhece a força das plantas. Por este contato, também Oxóssi é conhecedor das plantas e sua força.” BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. p. 241-242.

¹³² Uma discussão mais detalhada sobre a umbanda é abordada no capítulo “Clara Nunes: a Deusa dos Orixás”. Mas, vale a pena deixar claro que usualmente as cores das guias são associadas aos orixás da seguinte forma: vermelho como as cores de Ogum e Iansã, o branco de Oxalá e o verde como sendo de Xangô ou Oxóssi.

retomar, nessa lógica, a ideia de uma comunidade imaginada, pois ser brasileiro é uma característica dessa identidade que é forjada desde os anos 1930, de maneira contrária ao real vivido.

Na segunda metade da década de 1970, a imagem de Clara foi sendo desassociada do seu ideário religioso e isso ocorre, principalmente, pela mudança na produção de seus discos. É necessário, a partir disso, refletir sobre como a cantora se faz nesse meio artístico brasileiro dos anos 60, 70 e início dos anos 80, buscando diálogos sobre a aceitação desse ideal de brasilidade e sua relação com a religiosidade.

Suas músicas e até mesmo o modo como se projetava na mídia não faziam mais tantas referências a esse mundo sagrado. É preciso ressaltar que não é que a cantora tenha deixado suas crenças de lado, como vários de seus críticos afirmaram na época, mas, sim, que isso deixa de ser o foco principal em sua carreira. Ainda que várias de suas músicas tenham referências a esse universo mítico e a sua própria religiosidade, Clara mostrou sua versatilidade, reafirmando que poderia tratar de mais temáticas sem se prender a sua própria religião.

1.4 DIFERENTES IMAGENS E CONSTRUÇÕES PARA CLARA NUNES

Estudar as capas dos discos de Clara é muito importante para compreendermos como há uma mudança de perspectiva em relação a sua carreira e a forma como sua aceitação foi aumentando ou não dentro do cenário musical. Inicialmente, podemos analisar a trajetória da cantora a partir de seus pontos de mudança, dessa forma, há quatro momentos distintos conforme quadro a seguir:

Quadro 3: Quatro momentos da carreira da cantora Clara Nunes

Período	Características
1966-1971	Bolero, versões de músicas estrangeiras, flerte com a Jovem Guarda. Falta de identidade de sua carreira e também sua enquanto cantora.
1971-1974	“Sambeira”; temática religiosa aliada com o popular; compositores populares alavancados pela produção de Adelzon Alves. Universo místico em evidência.
1974-1979	Produção de Paulo César Pinheiro; desvinculação da ideia da religiosidade,

	sem abandonar, no entanto, a afro-brasilidade; defesa de uma brasilidade; discurso de miscigenação.
1979-1982	Discurso político evidente; busca de temas sociais aliados com o universo místico já presente em seu repertório; mestiçagem como possibilidade de discurso político; mudança de temática. Maior enfoque no país.

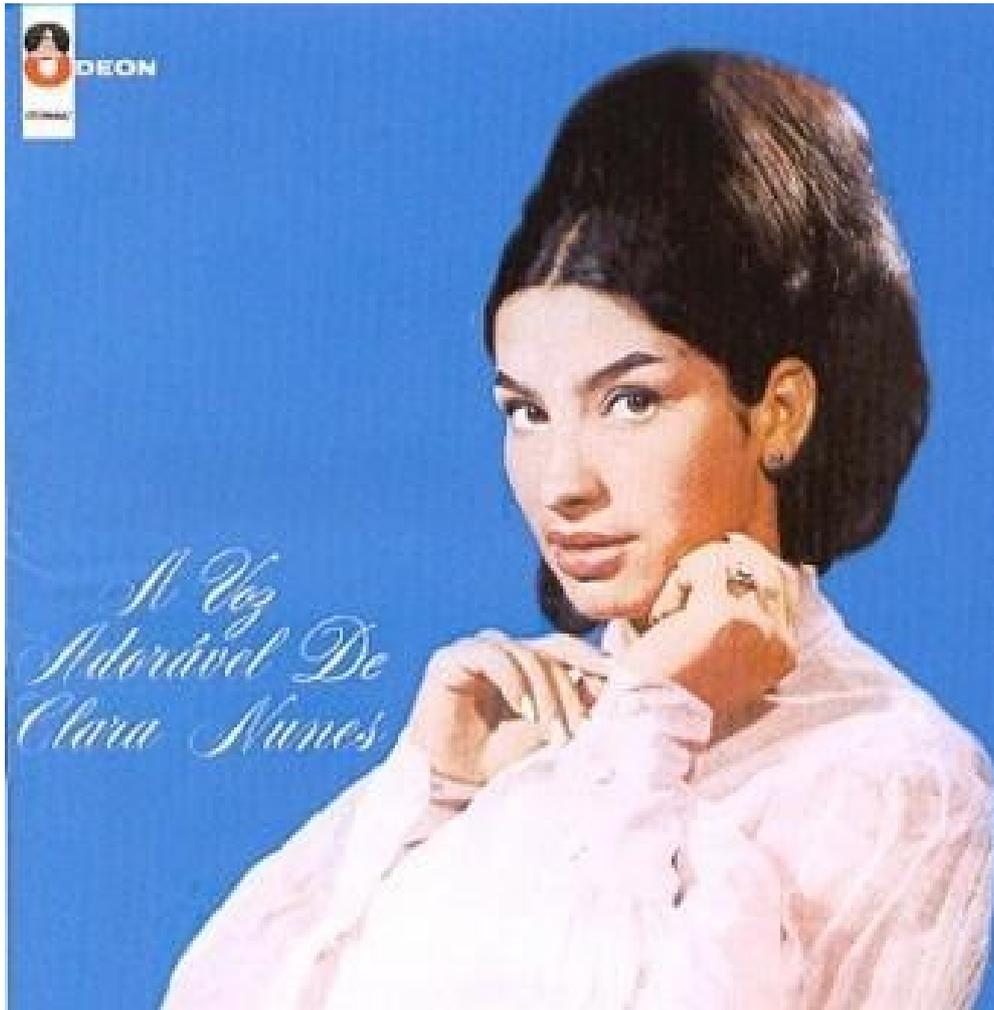
Fonte: do autor.

Esses diferentes momentos de Clara podem ser analisados além das músicas por ela interpretadas, mas também a partir da construção imagética que vinha associada com sua carreira. O disco, dessa forma, pode ser entendido como uma materialidade das propostas de Clara, pensando além da questão comercial das vendas, mas também o ideal de sua trajetória em cada fase.

De 1966 a 1982, Clara gravou 16 discos *long-playing* (LP). É interessante explorar cada um deles pensando em seus atributos e também no contexto histórico e do propósito de Clara ao gravá-los. Cada álbum apresenta um recorte da realidade, sendo um microcosmos representativo, carregado de sentidos e expressões. Um dos elementos mais importantes para esse tipo de obra é sua capa, sendo ela um convite, um chamativo que muitas vezes já apresenta elementos do que se propõem as músicas. Seria impossível analisar um cantor apenas pelas suas músicas sem considerar outros elementos.

Dessa forma, para compreender esse fundamento do universo de Clara Nunes é preciso investigar caso a caso, mesmo que alguns apresentem maior relevância dentro do conjunto da obra.

Imagem 10: Capa do Disco “A Voz Adorável de Clara Nunes” (1966)



Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/a-voz-adoravel-de-clara-nunes> - acesso em 05/02/2018

O primeiro álbum de Clara foi um prêmio por sua colocação no concurso nacional da Voz de Ouro ABC. Por atingir o terceiro lugar, nos anos 1960, ela ganhou o direito de gravar um compacto simples pela Odeon. Apesar disso, ela esperou quase seis anos para tomar a decisão de mudar definitivamente para o Rio de Janeiro e gravar o álbum. Seu processo de elaboração durou cerca de seis meses: do dia 21 de julho de 1965 a 18 de janeiro de 1966, sendo lançado no mesmo ano. Foi considerado um fracasso de vendas, alcançando cerca de 3.100 cópias de acordo com a gravadora.

É interessante refletir sobre alguns elementos que constituem a capa desse álbum. Primeiramente, seu título “A Voz Adorável de Clara Nunes”, que revela a cantora que está sendo exibida ao grande público, uma “voz adorável”, dócil. Até mesmo a forma como Clara

é apresentada: com o penteado característico dos anos 1950, as roupas claras e sua posição corporal.

Esse disco é composto, principalmente, de boleros, sambas-canções e versões de músicas estrangeiras. Marcos Napolitano aponta¹³³ que essa vertente musical foi muito comercializada nos anos 1950, ou seja, já estava de certa forma ultrapassada nos anos 1960, principalmente por conta do golpe militar de 1964, que auxiliou para modificar os interesses de alguns setores sociais.

No entanto, um aspecto muito importante dessa obra que é apresentado por Alice Dias é que:

[...] estamos conscientes de que muitos cantores, principalmente em início de carreira, quando estão lutando por um lugar na mídia, cedem às pressões nas gravadoras e do mercado fonográfico, gravando uma solfa que não lhe agradou. Porém, mesmo tendo gravado certa música por imposição, o artista carrega consigo o peso da escolha, ainda que isto signifique ter optado entre duas alternativas apenas: gravar ou abandonar o estúdio. Quando chega a gravar algo, já fez a primeira escolha e esta não deve ser descartada em uma análise, pois nenhuma decisão é vazia de significados e é através das escolhas que o indivíduo se constrói.¹³⁴

Clara classifica, em 1968, que esse seu primeiro álbum era algo que não se repetiria, ao dizer em entrevista ao jornal O Globo (21/06/1968) que havia tomado “a decisão mais importante de sua vida: de agora em diante não gravar mais versão nem submúsica”. O que é possível entender disso é que Clara não cantaria mais canções com as quais não se identificasse. Ou seja, dentro do que Dias apresenta, ela optaria por gravar as músicas que desejasse ou sair da sua gravadora.

Por fim, o disco continha doze faixas: “Amor Quando é Amor”, composta por Othon Russo e Niquinho, “Ai De Quem”, composta por Alcina Maria, Osmar Navarro, “Poema do Desencontro”, de Silvino Neto, “Convite”, de Anísio Pessanha e Marco Polo, “Encontro”, composto por Álvaro Santos, “Adeus Rio”, de Jota Júnior, “De Vez em Quando”, de João Roberto Kelly, “Tempo Perdido”, de Evaldo Correia e Jair Amorim, “Sonata de Quem é Feliz”, de Paulo Aguiar e Gabriel Pessanha, “Canção de Sorrir de Chorar”, composta por Tito Madi, “Enredo”, de Raul Sampaio e Benil Santos e, por fim, “Dia de Esperança”, composta por Jorge Smera.

¹³³ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: ANNABLUME: Fapesp, 2001.

¹³⁴ DIAS, Alice Aldina Silva. **Op. Cit.** p. 61

Imagem 11: Capa do Disco “Você Passa e Eu Acho Graça” (1968)



Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/clara-nunes/voce-passa-e-eu-acho-graca> - acesso em 05/02/2018

O segundo disco gravado por Clara Nunes trazia no título sua principal música, composta por Carlos Imperial e Ataulfo Alves. “Você passa e Eu Acho graça” foi um grande sucesso, ainda que o álbum completo tenha alcançado apenas cerca de 6.900 cópias vendidas.

Ainda que com uma abordagem romântica, a ideia desse álbum adentra a moda do iê-iê e da Jovem Guarda, mas o que realmente o diferencia do conjunto da obra de Clara até então é que é o primeiro momento em que ela começa a gravar sambas. Esse disco é muito importante por ser uma divisão na carreira da cantora, tanto que em grande parte das obras sobre Clara, o ano de 1968 divide uma fase de sucesso mais regional em Belo Horizonte, um “semianonimato” no Rio de Janeiro e um período de grande reconhecimento, primeiramente

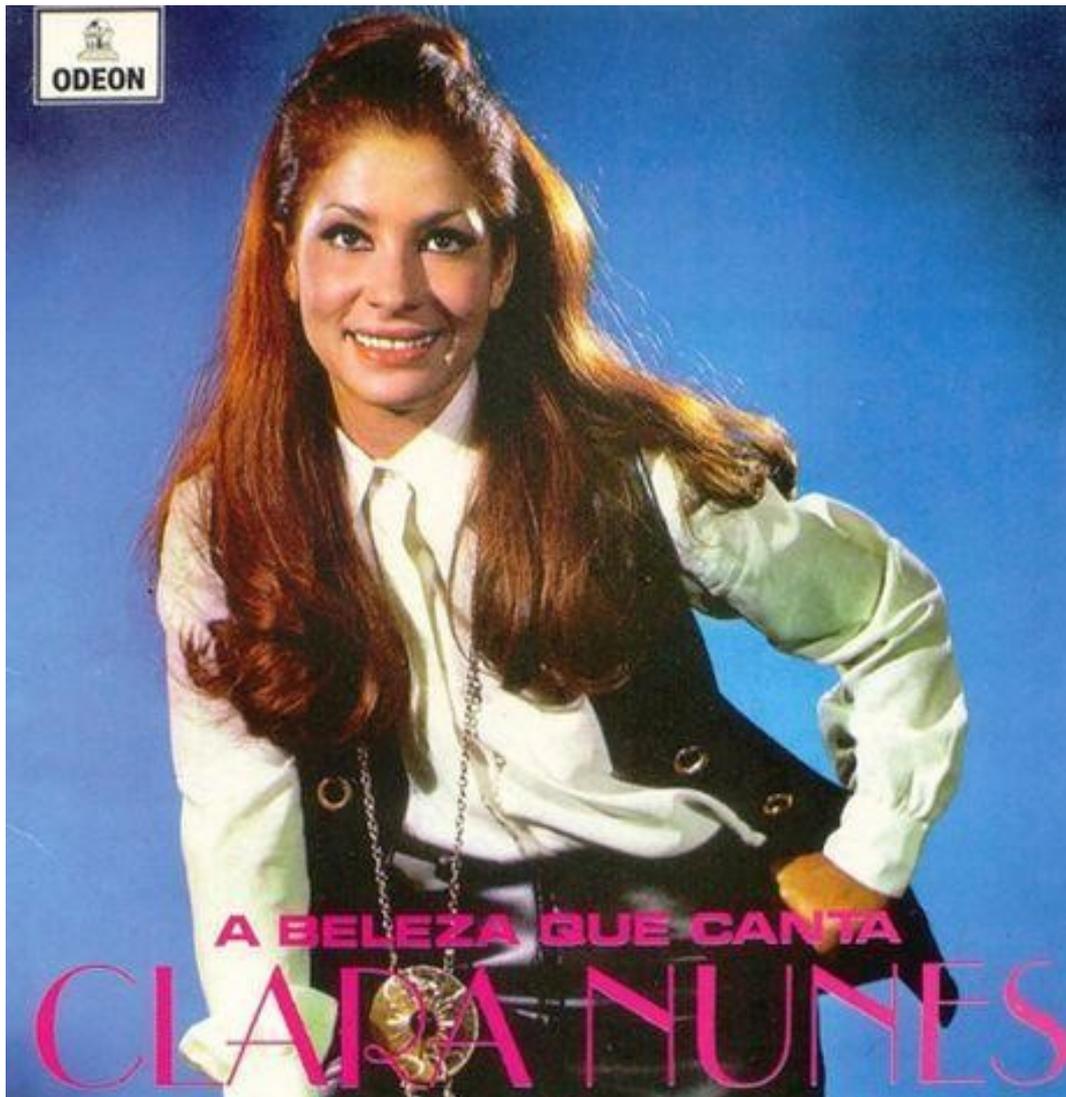
nacional e posteriormente alcançando, inclusive, o além-mar. Ademais, nesse período, às vésperas do Ato Institucional nº 5, havia uma grande movimentação social, com muitos festivais de música e cantores e compositores consagrados por conta disso.

Assim como o disco anterior, esse é composto por doze faixas, sendo a primeira “Você não é como as flores”, de Ataulfo Alves e Carlos Imperial; “Sabiá”, de Tom Jobim e Chico Buarque, trazendo elementos da Música Popular Brasileira para o disco; “Cheguei à Conclusão”, de Darcy da Mangureira; “Desencontro”, de Chico Buarque; “Pra Esquecer”, de Noel Rosa; “Rua d’Aurora”, de Durval Ferreira e Fátima Gaspar; a música-título do álbum, “Você Passa, Eu Acho Graça”, de Carlos Imperial e Ataulfo Alves; “Sucedeu Assim”, de Tom Jobim e Marino Pinto; “Grande Amor”, de Martinho da Vila, “Que é Que Eu Faço”, de autoria de Ribamar e Dolores Duran; “Minha Partida”, de David Nasser e Elizabeth; e, por fim, “Corpo e Alma”, de Augusta Maria Tavares.

É significativo como o visual de Clara muda da capa de um disco para o outro. Enquanto no primeiro ela é apresentada como uma figura recatada, com vestes e penteado dos anos 1950, nesse álbum ela já está mais estilizada na moda do iê-iê-iê, com cabelos longos e alisados e a roupa com cores chamativas. O disco é composto de tons vibrantes, com a composição do azul escuro e as vestes dela em amarelo.

Uma técnica que é bastante utilizada nesse período e que é empregada também em vários discos de Clara é o realce em seu rosto. Podemos refletir sobre as razões por trás dessa escolha: a necessidade de associar a sua imagem, “seu rosto” às músicas cantadas em uma época na qual há a popularização dos aparelhos televisores, mas que o rádio ainda ocupa um espaço cativo nos núcleos familiares.

Imagem 12: Capa do Disco “A Beleza que Canta” (1969)



Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/clara-nunes/a-beleza-que-canta> - acesso em 05/02/2018

Ainda dentro desse clima da Jovem Guarda e da participação em festivais, Clara gravou “A Beleza que Canta” entre julho e agosto de 1969 e o álbum foi lançado no final do ano. Sobre esse período, Vagner Fernandes esclarece que:

[...] A confusão de estilos que costurava a vida de Clara naquele momento era evidente. Começava na carreira, com a seleção de repertório imposto pela gravadora, passava pelo guarda-roupa e acabava nos variados grupos de amigos que frequentava. E dá-lhe festival. [...] O trabalho, sem qualquer identidade, seria mais um equívoco na carreira de Clara. Uma misturada de estilos e gêneros que só fazia piorar a situação dela na gravadora. [...] *A beleza que canta* vendeu 5.500 cópias. Um fracasso. Mais um. Clara estava cansada. A gravadora também não demonstrava

satisfação alguma com os resultados. Era preciso mudar. Uma grande ruptura com o passado e o início de uma nova fase tornavam-se urgentes.¹³⁵

Por conta de toda essa indecisão e confusão quanto à carreira da jovem, esse álbum também foi um fracasso de vendas, alcançando cerca de 5.500 cópias comercializadas, o que deixou evidente para a gravadora e até mesmo para ela mesma que era necessário repensar sua carreira ou ela nunca alcançaria o sucesso desejado.

Esse disco mantém o estilo estético do anterior, com as cores contrastando entre o azul e o rosa do título e do seu nome, além das roupas e o cabelo alisado. Seu visual ainda traz referências à Jovem Guarda, que apesar de ser amplamente criticada nesse período por conta de sua falta de consciência para os problemas sociais e políticos do país, ainda fazia muito sucesso, principalmente na figura de Roberto Carlos.

O álbum era composto por doze faixas também, dos mais variados compositores e temáticas, sendo elas: “De Esquina em Esquina”, de César Costa Filho e Aldir Blanc; “Espuma Congelada”, de Piti; “Meus Tempos de Criança”, de Ataulfo Alves; “Gente Boa”, de William Prado; “Graças a Deus”, de Fernando César; “Guerreiro de Oxalá”, de Carlos Imperial; “Casinha Pequenininha”, de Tradicional; “Foi Ele”, também de Carlos Imperial; “Até Voltar”, de Fred Falcão e Paulinho Tapajós; “A Felicidade”, de Carlos Imperial e Niltinho; “Hora de Chegar”, de Jorge Martins e Carlos Alberto; e, por fim, “A Estrela e o Astronauta”, de Rildo Hora e Mário Castro Neves.

A reformulação sobre e na carreira de Clara Nunes era essencial para que ela se encontrasse dentro de uma identidade, ainda que plural, e, assim, pudesse alavancar um projeto musical que refletisse em sua vida tanto profissional quanto pessoal.

Dessa forma, com o início dos anos 1970, o foco musical de Clara passa a ser outro. Brügger aponta uma motivação para esse novo enfoque proposto por Alves:

[...] O direcionamento proposto pelo radialista devia a sua formação socialista, que o levava a ver o povo e sua cultura como manifestações autênticas da nacionalidade, capazes de livrar o país de seus problemas sociais e coadunava-se perfeitamente com o momento político e cultural brasileiro da década de 1960 e início de 1970.¹³⁶

Ou seja, havia uma busca pela autenticidade cultural dos brasileiros. O que faz Clara obter sucesso nessa nova forma de produzir seus discos é que ela se reapropria de sua

¹³⁵ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 103-105

¹³⁶ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **Op. Cit.**, 2006. p. 05.

experiência familiar e traz isso para suas músicas, pois ela faz parte desse universo do popular buscado por Adelson, e que é cantado pelos compositores dos morros cariocas e que nega, justamente, o caminho trilhado pela cantora até o momento.

A *Jovem Guarda* e as músicas de bolero romântico não dialogam com esse universo cotidiano. E, mais ainda, a partir desse momento, há um intento de construir uma imagem de Clara que representasse as tradições de matrizes africanas e suas relações com a brasilidade, ou seja, essa ideia do que é Brasil, dos elementos culturais que constituem o país e seu povo.

Se relacionar com esse universo é muito mais profundo do que simplesmente vestir roupas brancas cheias de balangandãs, mas, sim, compreender de que forma é possível determinar o que é o brasileiro e como Clara se apropria disso e constrói e reconstrói sua trajetória mediada pelas suas experiências.

Para analisar esses discos, é preciso levar em conta também que os dados desses discos são apenas uma estimativa, devido à dificuldade que era na época, e ainda hoje, de se calcular a real vendagem, e, principalmente o alcance que essa obra teve, pois, além da comercialização, é preciso considerar as cópias que foram feitas, geralmente de forma ilícita, mas, que apesar de não representarem lucro para a gravadora e repasse para a cantora, aumenta consideravelmente o número de pessoas que tiveram contato com o seu trabalho. Nessa mesma conjuntura, analisando numericamente esses dados, esse compacto teve mais que o dobro de vendas se juntarmos todos os números dos discos anteriores.

Imagem 13: Capa do Disco “Clara Nunes” (1971)



Fonte: imagem do autor.

O disco Clara Nunes representa um rompimento com tudo o que vinha sendo feito na carreira da cantora até então e isso já fica claro na capa. É apresentada uma nova Clara, de cabelos curtos, que também encara seu público, mas que ao ser apresentada em preto e branco diferencia-se dos tons coloridos da Jovem Guarda e da tentativa de ingressar no mundo dos festivais. Clara gravou o disco entre março e abril daquele ano em segundo a Odeon, foram vendidas cerca de 24 mil cópias. Segundo Fernandes, o número chegou a mais de 100 mil.

O álbum era composto por quatorze faixas, sendo elas: “Aurandê Aruandá”, de Zé da Bahia; “Participação”, de Didier Ferraz e Jorge Belizário; “Meu Lema”, de João Nogueira e Gisa Nogueira; “Ê Baiana”, de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel

Pancrácio; “Puxada da Rede do Xaréu (Partel)”, de Maria Rosita Salgado Góes; “Novamente”, de Luiz Bandeira; “Misticismo da África ao Brasil”, de Mário Pereira, João Galvão e Wilmar Costa; “Sabiá”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas; “Puxada da Rede do Xaréu (Parte 2)”, de Maria Rosita Salgado Góes; “Feitio de Oração”, de Noel Rosa e Vadico; “Canseira”, de Paulo Diniz e Odibar; e, por fim, “Morrendo Verso em Verso”, de João Nogueira.

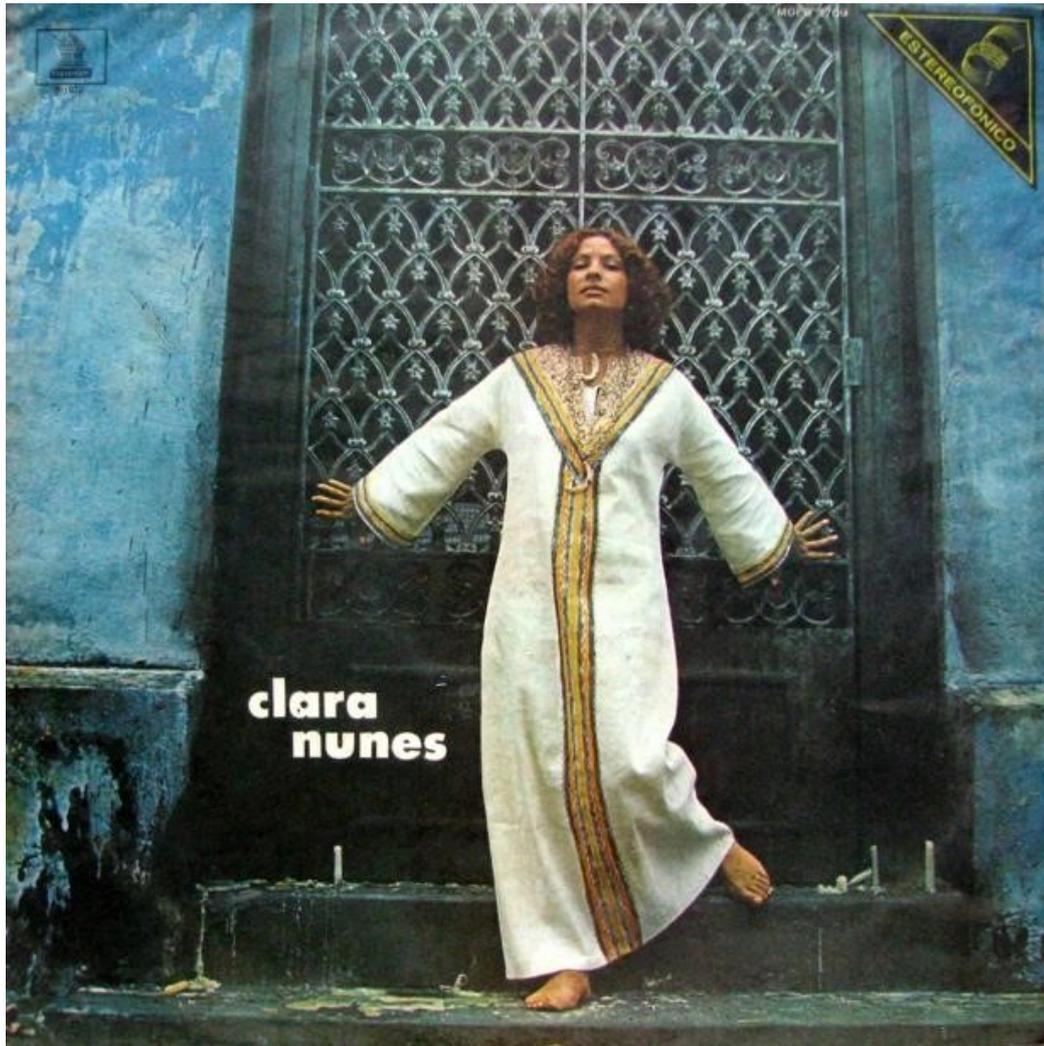
Os nomes já consagrados do cenário musical brasileiro estão presentes nesse álbum, como é o caso de João Nogueira, Noel Rosa e Luiz Gonzaga. É interessante notar, como aponta Sodré, que:

[...] não é que a letra de samba se pautasse necessariamente por provérbios conhecidos ou de forma acabada, mas antes pelo *modo de significação* do provérbio: a constante chamada à atenção para os valores da comunidade de origem e o ato pedagógico aplicado a situações concretas da vida social. Ao lado desse aspecto proverbalista, alinham-se os modos de significar dos contos orais, das lendas e das diferentes formas de recitação poética.¹³⁷

Ou seja, um dos elementos que apoia Clara nessa decisão coletiva de gravar sambas e dar um direcionamento para sua carreira, está baseado nessa ideia de que é possível retratar nas músicas e em sua interpretação o cotidiano do povo. Até porque, várias músicas que foram contempladas nesse álbum saíram das escolas de samba do Rio de Janeiro e do carnaval carioca.

¹³⁷ SODRÉ, Muniz. **Op. Cit.** p. 44.

Imagem 14: Capa do Disco “Clara, Clarice, Clara” (1972)



Fonte: imagem do autor

Embalada pelo sucesso de Clara Nunes (1971), ela passou a gravar discos todos os anos até 1982. Seu segundo álbum, após a reformulação de Adelson Alves, é “Clara, Clarice, Clara” gravado entre dezembro de 1971 e janeiro de 1972 e que atingiu cerca de 40 mil cópias vendidas.

Esse é considerado um dos álbuns mais bem produzidos dessa fase da carreira de Clara. Além de ser um dos mais belos trabalhos da artista¹³⁸, conta com sambas e também forró que contemplam a cultura nordestina e nortista. O álbum possui 11 músicas, sendo: “Sempre Mangueira”, de Nelson Cavaquinho e Geraldo Queiroz; “Seca no Nordeste”, de

¹³⁸ Avaliação feita por FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 138.

Waldir de Oliveira e Gilberto Andrade; “Alvorada no Morro”, de Carlos Cachaca, Cartola e Hermínio Bello de Carvalho; “Tempo à Bessa”, de João Nogueira; “Morena do Mar”, de Dorival Caymmi; “Puxada da Rede do Xáreu”, de Maria Rosita Salgado Góes; “Ilu Aye”, de Cabana e Norival Reis; “Opção”, Gisa Nogueira; “Anjo Moreno”, de Candeia; “Tributo aos Orixás”, de Mauro Duarte e Ruben Tavares; o *pot-pourri* “Último Pau-de-Arara”, de Venâncio, Corumba e José Guimarães, “Vendedor de Caranguejo”, de Gordurinha; e, por fim, “Clarice”, de Caetano Veloso e Capinan.

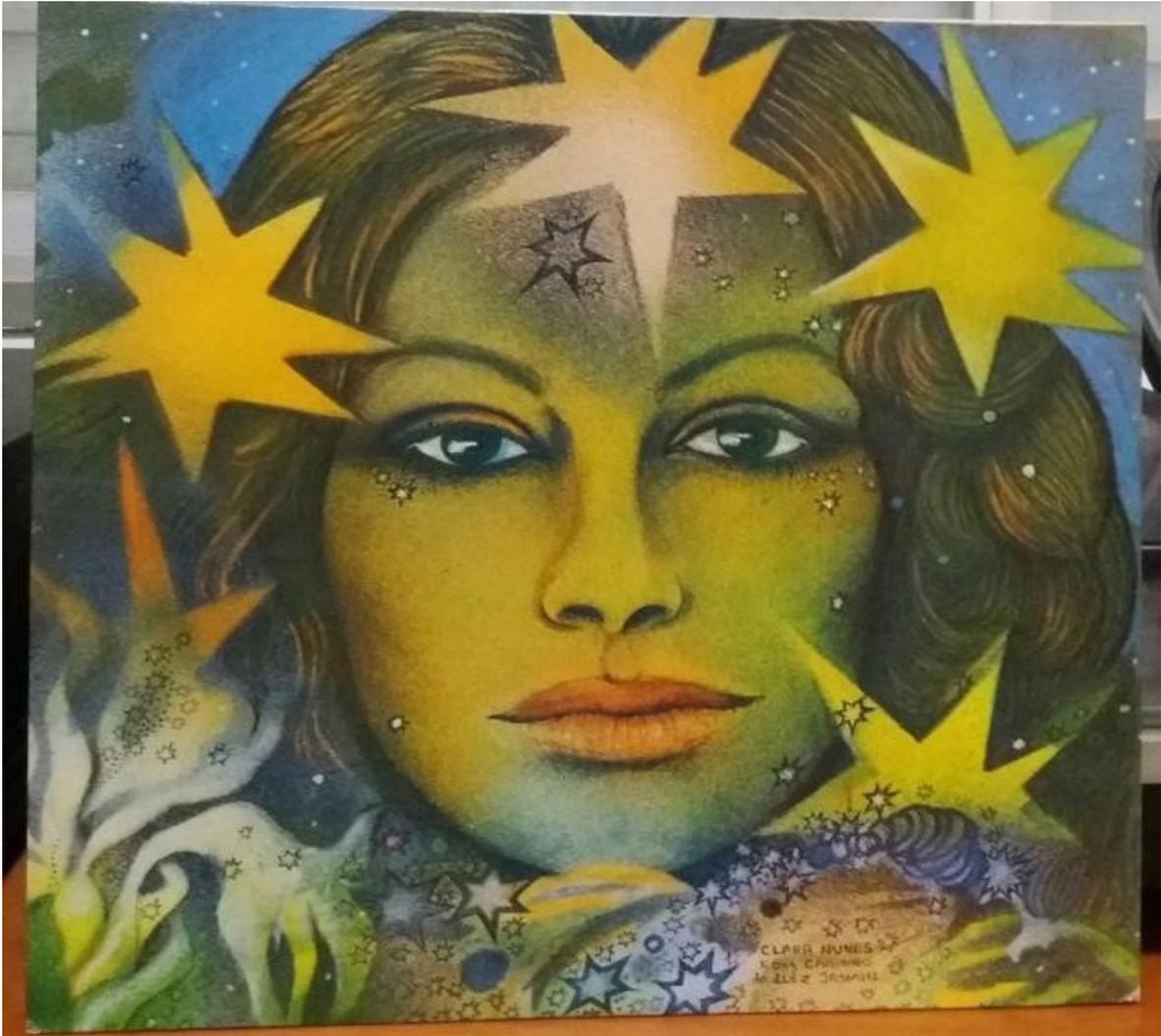
Fernandes revela que já nesse disco a situação de Clara é mais favorável dentro da gravadora:

[...] A reviravolta na carreira funcionou para Clara. Finalmente ela chamava a atenção. Finalmente despontava na mídia. Ganhava a crítica. Conquistava o público. A gravadora apoiou. Afinal, o caminho das pedras fora descoberto. Clara Nunes era uma artista que poderia gerar lucro. Virou a queridinha da Odeon.¹³⁹

A forma como Clara se apresenta nesse disco também vai dando um novo tom a suas músicas. De roupa branca, pé no chão e os cabelos já não tão alisado: essa é a nova Clara que pretende e consegue se reinventar para mudar o mundo ao seu redor.

¹³⁹ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 123

Imagem 15: Capa do Disco “Clara Nunes” (1973)



Fonte: imagem do autor

O álbum também intitulado Clara Nunes, de 1973, trazia intertextualidades com a espiritualidade e o folclore brasileiro. Essa obra é icônica, não só pela produção de sua capa, mas, também por apresentar faixas como “Tristeza Pé no Chão” de Armando Fernandes, o Mamão, que particularmente fez muito sucesso.

As outras músicas são: “Fala Viola”, de Eloir Silva e Francisco Inácio; “Minha Festa”, de Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho; “Umas e Outras”, de Chico Buarque; “Ao Voltar do Samba”, de Synval Silva; “O Mais que Perfeito”, de Jards Macalé e Vinicius de Moraes; “Quando Vim de Minas”, de Xangô da Mangueira; “Meu Cariri”, de Dilú Mello e Rosil Cavalcanti; “Homenagem à Olinda, Recife e Pai Edu”, de Baracho; “É Doce Morrer no

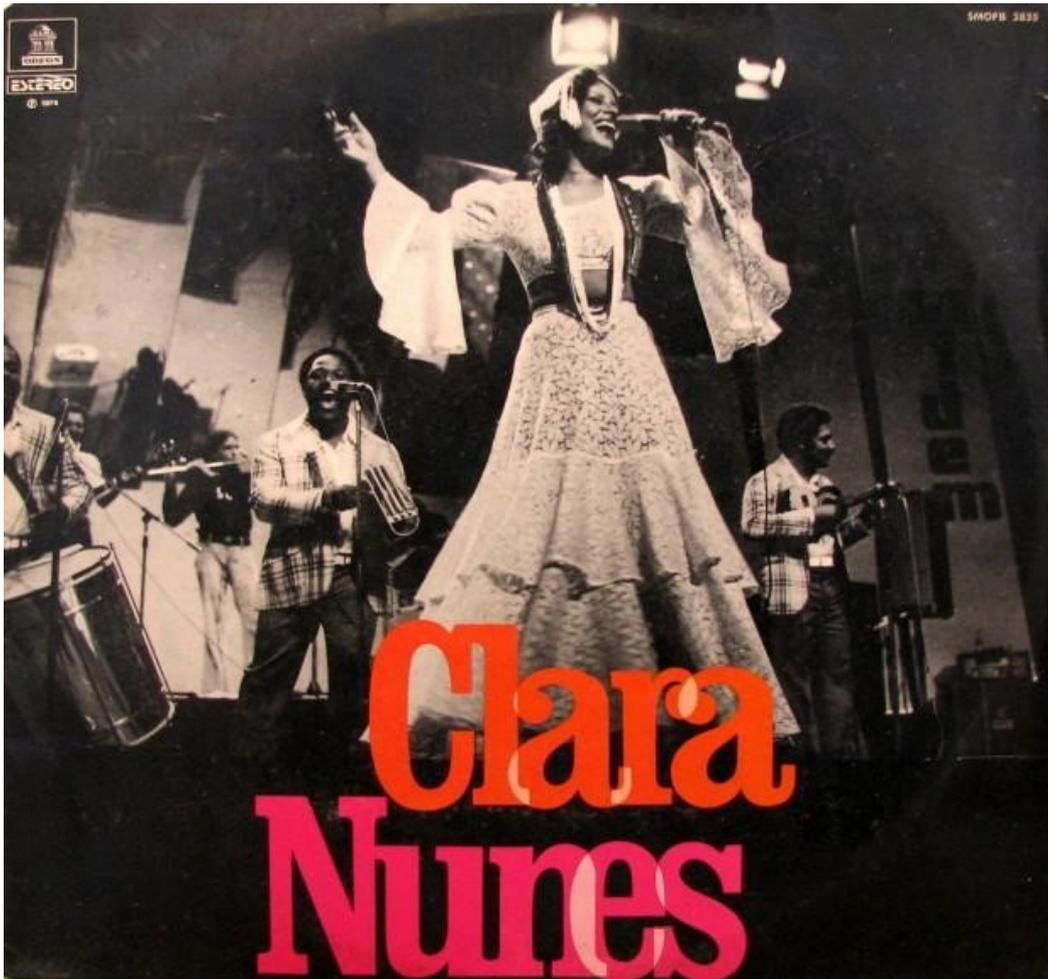
Mar”, de Dorival Caymmi e Jorge Amado; “Amei Tanto”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes; e “Valeu pelo Amor”, de Ivor Lancellotti. Quando o disco foi relançado, em formato de CD, foram incluídas duas músicas: “Eu Preciso de Silêncio”, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza; e “Apesar de Você”, de Chico Buarque.

“Apesar de Você” gerou problemas para Clara, numa época em que a censura era acirrada e a composição era uma desvelada crítica ao governo do então presidente-militar Emílio Garrastazu Médici. A cantora precisou se retratar em público pela gravação e se apresentar em um evento militar cantando o hino nacional.

Clara Nunes (1973) também foi um sucesso de vendas, alcançando cerca de 75 mil cópias comercializadas, de acordo com a Odeon. Mas esse número poderia facilmente ter chegado a mais de 200 mil cópias, segundo Fernandes. Esse aumento significativo nas vendas pode ser atribuído ao que Brügger aponta: “à valorização do samba de morro carioca somava-se também a busca por inspiração em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores, xulas de capoeira, xotes, frevos, cirandas, forró”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ BRÜGGER, Silvia M. J. **Op. Cit.** p. 119.

Imagem 16: Capa do Disco “Alvorecer” (1974)



Fonte: imagem do autor

Alvorecer (1974) apresenta uma nova Clara Nunes. Apesar de não ser tão recente assim, é o primeiro disco em que sua capa traz a cantora vestida com roupas brancas, caracterizada como “baiana”, com roupas, as guias, adornos no cabelo. Dessa forma, podemos ver que ela é, justamente, a expressão musical mais consistente desse período, por representar os elementos culturais afro-brasileiros. Vargas mostra que esse é o diferencial de Clara:

[...] Enquanto Clara Nunes era apenas uma bela voz, não conseguiu conquistar um público fiel, nem ter visibilidade de âmbito nacional. Para ser um profissional da música é preciso ter mais que um timbre de voz bonito e afinado, sua interpretação necessita ir além da palavra cantada; corpo, voz e texto devem estar em harmonia expressando a mesma mensagem e os mesmos sentimentos.¹⁴¹

¹⁴¹ VARGAS, Monique. **Op. Cit.** p.132

Isso é, há uma relação intrínseca entre texto, música e performance, e quando Clara se apropria disso, sua aceitação passa a ser maciça, pois sua música agora a representa as lutas antirraciais, as práticas culturais de matriz africana e há a associação com o seu trabalho artístico. Ainda sobre isso, Vargas afirma: “o conteúdo dessas canções além de trazer a religiosidade de matriz africana de maneira enaltecida, descrevia a miscigenação entre Brasil e África como algo positivo enriquecedor para a reconfiguração da identidade brasileira”¹⁴².

Esse disco alcançou cerca de 400 mil cópias, o que é um número muito satisfatório e que lhe dá uma projeção que já lhe pertencia. O disco é composto por obras como “Menino Deus”, de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte; “Samba da Volta”, de Toquinho; “Sindorerê”, de Antônio Candeia; “O Que É Que a Baiana Tem?”, de Dorival Caymmi; “Meu Sapato Já Furou”, de Elton Medeiros e Mauro Duarte; “Punhal”, de Guinga e Paulo César Pinheiro; “Alvorecer”, de Délcio Carvalho e Ivone Lara; “Conto de Areia”, de Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento; “Pau de Arara”, de Guio de Moraes e Luiz Gonzaga; e “Esse Meu Cantar”, de João Nogueira.

Três aspectos desse álbum merecem destaque: o primeiro é que nele Clara começa a utilizar composições de Paulo César Pinheiro, que viria a ser seu marido e seu produtor a partir do disco “Canto das Três Raças”, de 1975. Esse ano é significativo, pois a cantora rompe com Adelson Alves, tanto pessoalmente quanto profissionalmente, e sua carreira, apesar de já consolidada, ruma para outros caminhos.

O segundo aspecto é a música “Canto de Areia”, que pode ser considerada a ruptura da parceria de Adelson com Clara, pois os dois divergiam sobre a gravação da música, fazendo com que a cantora buscasse mais independência na escolha de seu repertório.

Por fim, ao regravar “O Que É Que a Baiana Tem?”, Clara se aproxima da figura de Carmen Miranda. Isso ocorre dentro do projeto de Adelson Alves, pois a ideia era justamente resgatar essa figura. Silva apresenta vários aspectos disso:

[...] é nesse sentido, de uma direção aos morros cariocas e de uma tradição voltada para Carmen Miranda e compositores dos anos 1920 e 1930, que Adelson Alves interfere na carreira de Clara Nunes, entre os anos de 1970 e 1974, contribuindo, assim, para a formação da identidade mestiça da cantora. Com Adelson Alves inicia-se o processo de passagem de uma identidade local – diga-se carioca – para

¹⁴²VARGAS, Monique. **Op. Cit.** p. 133.

uma identidade nacional, que atinge seu ápice na fase em que a cantora é produzida por Paulo César Pinheiro. [...] as músicas que fazem referências à Bahia denotam esta de busca de referência em Carmen Miranda, uma vez que esta, a partir da música de Caymmi, passou a ser identificada com a Bahia. Esta relação com a Bahia parece-nos a chave para decifrar os papéis desempenhados tanto por Carmen Miranda quanto por Clara Nunes, enquanto mediadoras culturais.¹⁴³

Dessa forma, podemos entender que busca-se construir uma imagem ligada a cultura brasileira e a identidade nacional, uma vez que remete a outras personagens que já tentaram fazer isso. Mas essa configuração não deve ser estereotipada, e sim trazer aspectos reais, através da religiosidade e do cotidiano que está presente em Clara Nunes.

Ainda no ano de 1974, Clara gravou junto a Paulo Gracindo o disco “Brasileiro, Profissão Esperança”. Esse era, na verdade, um espetáculo que homenageava vida e obra de Antônio Maria e Dolores Duran. O álbum teve uma vendagem boa: de acordo com a gravadora, foram cerca de 75 mil cópias, mas podem ter chegado a mais de 200 mil.

Em 1975, Clara rompeu a parceria com Adelzon e em julho do mesmo ano, se casou com Paulo César Pinheiro. Ele é considerado um dos autores nacionais mais gravados e, junto a Mauro Duarte e João Nogueira, fez muitos sambas que foram eternizados pela cantora¹⁴⁴. Essa parceria foi significativa, pois mudou novamente o rumo da carreira de Clara, que passou a se engajar mais com questões sociais e direcionou suas músicas especificamente para o povo. No entanto, ainda esse ano, ela lançou o LP “Claridade”, produzido por Renato Corrêa e Hélio Delmiro nesse período de transição. Seu álbum seguinte já seria assinado pelo marido.

De acordo com Fernandes, e algo que pode ser facilmente comprovado pelas vendagens dos álbuns anteriores de Clara, quando “Claridade’ (1975) foi gravado, ela já era uma cantora de prestígio. Esse sucesso “junto às classes menos favorecidas da sociedade devia-se à veiculação de suas músicas nas rádios e, mais adiante, com a popularização da TV, ao *Fantástico*”¹⁴⁵.

¹⁴³ SILVA, Marlon de S. “Clara Miranda, Carmen Nunes”: Em busca da valorização de uma cultura mestiça. *In*: BRÜGGER, Silvia M. J. (org.) **Op. Cit.** p. 86-90.

¹⁴⁴ SOUZA, Tárík de. **Tem Mais Samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2003. p. 153-154.

¹⁴⁵ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 178.

Imagem 17: Capa do Disco “Claridade” (1975)



Fonte: imagem do autor

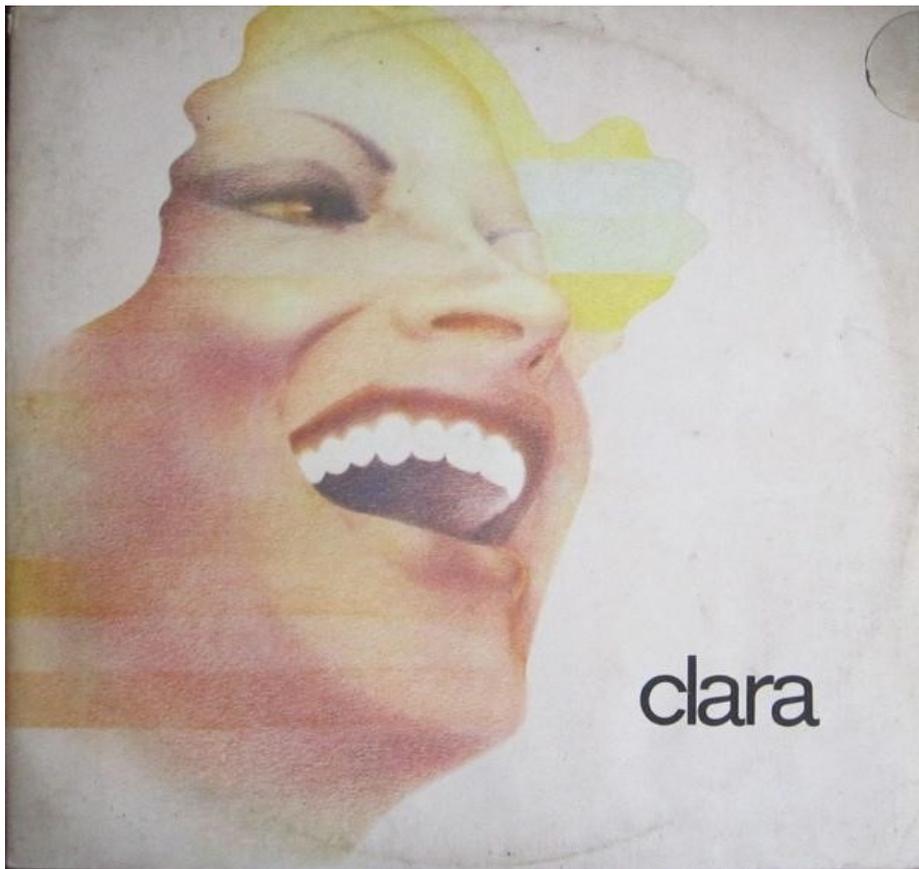
O álbum era composto pelas seguintes faixas: “O Mar Serenou”, de Antônio Candeia; “Sofrimento de Quem Ama”, de Alberto Lonato; “A Deusa dos Orixás”, de Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento; “Juízo Final”, de Élcio Soares e Nelson Cavaquinho; “Tudo É Ilusão”, de Aníbal da Silva, Eden Silva e Tufic Lumar; “Valsa de Realejo”, Guinga e Paulo César Pinheiro; “Bafo de Boca”, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro; “O Último Bloco”, de Antônio Candeia; “Ninguém Tem Que Achar Ruim”, de Ismael Silva; “Às Vezes Faz Bem Chorar”, de Ivor Lancellotti; “Vai Amor”, de Monarco e W. Rosa; e, por fim, “Que Seja Bem Feliz”, de Cartola.

É interessante observar a capa do disco, uma vez que Clara está voltada para a natureza, com tons claros que remetem ao seu título: “Clareza”. Isso pode representar uma tentativa de amenizar o turbilhão que se configurava na vida pessoal de Clara. Após o rompimento com Adelson surgiam várias dúvidas acerca de sua carreira. Sobre isso, Fernandes destaca:

[...] Questionavam: “E a carreira de Clara, como vai ser?”. Até então, tudo o que fizera tinha as mãos de Adelson. O programa dele ainda era uma porta de entrada para a rapaziada. Se caísse uma fita na mão do “amigo da madrugada” o sucesso poderia chegar mais rápido. Adelson, no entanto, manteve-se firme. Nunca repreenderia amigos em comum pelo fato de ter rompido com Clara. E muito menos deixaria de executar músicas da cantora por causa da separação.¹⁴⁶

O disco, como era de se esperar, foi um sucesso, vendendo cerca de 600 mil cópias e demonstrando que o êxito de Clara não mais dependia de quem a estivesse produzindo, apesar dessa influência não poder ser negada.

Imagem 18: Capa do Disco “Canto das Três Raças” (1976)



Fonte: imagem do autor

¹⁴⁶ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 180.

Clara lançou o LP “Canto das Três Raças” em 1976 — esse também é o nome da principal música do disco. A letra da composição e toda a ideia da obra destacava aspectos da luta dos africanos no Brasil e a sua importância histórica como protagonistas de movimentos de transformação social, cultural, político, dentre tantos outros, dando uma visibilidade positiva ao papel do negro na história brasileira.

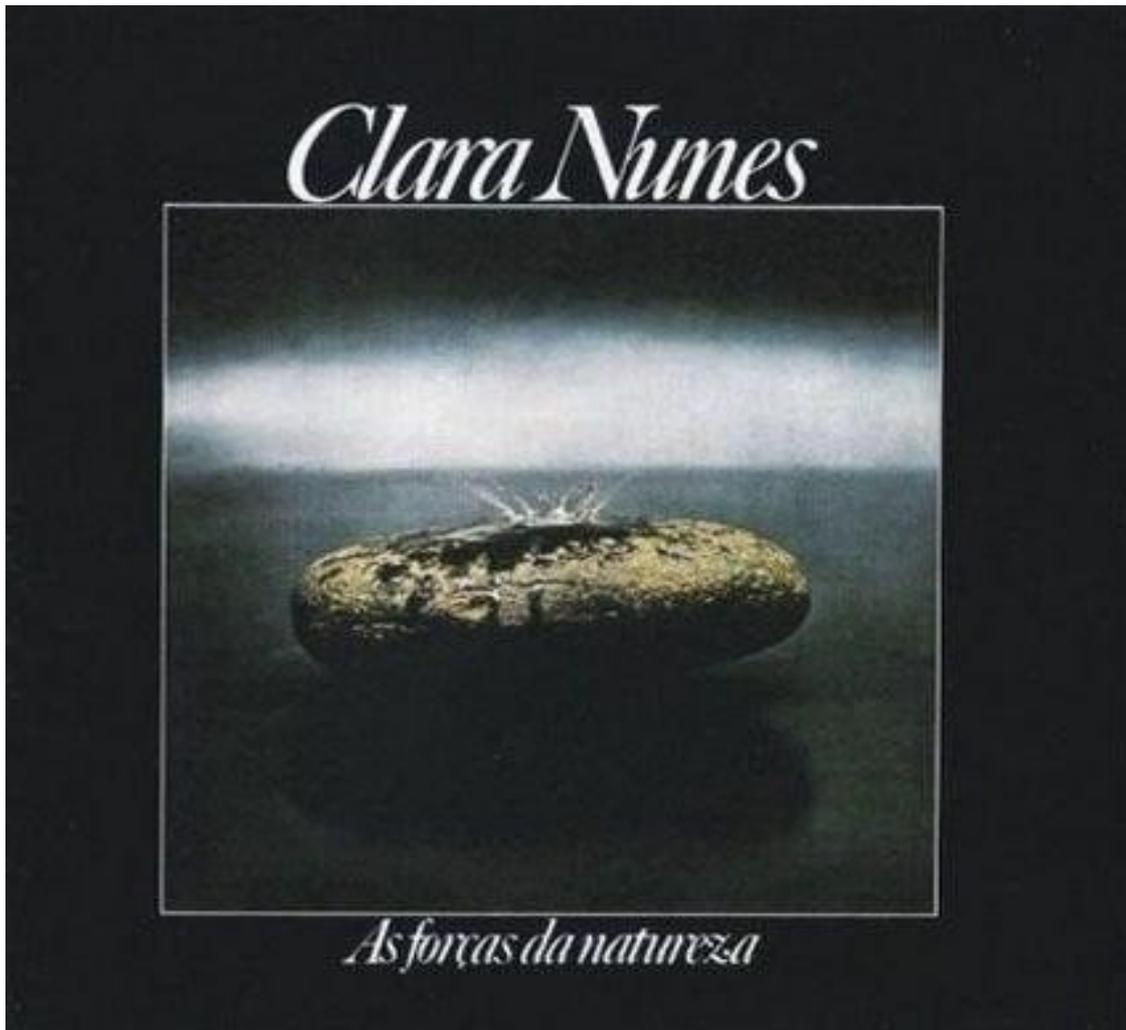
A letra referenda a miscigenação, a mistura de raças na composição da identidade cultural brasileira. As três raças cantadas são as bases da nossa civilização, no entanto, suas histórias são de dor, e não de alegria. Essa capacidade que Clara tinha de dialogar com o seu público com temas que fazem parte do cotidiano foi um dos elementos que favoreceram o sucesso da cantora, não apenas o comercial, mas também seu crescimento na profissão, sua repercussão, sua interatividade com as questões que faziam parte do cantar música popular brasileira nesse período.

A composição da capa altera a estética utilizada anteriormente: Clara é retratada como que em uma pintura na qual as cores claras a tomam em evidência, sempre aliando a figura da cantora com a ideia de luminosidade própria do trocadilho possível com seu nome.

O álbum é composto por dez faixas: “Canto das Três Raças”, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro; “Lama”, de Alyce Chaves e Paulo Marques; “Alvorço no Sertão”, de Aldair Soares e Raymundo Evangelista; “Tenha Paciência”, de Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho; “Ai, Quem Me Dera”, de Vinicius de Moraes; “Risos e Lágrimas”, de José Ribeiro de Souza, Nelson Cavaquinho e Rubem Brandão; “Basta Um Dia”, de Chico Buarque; “Fuzuê”, de Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento; “Meu Sofrer”, de Bide e Marçal; e “Retrato Falado”, de Eduardo Gudín e Paulo César Pinheiro.

O disco alcançou mais de 500 mil cópias vendidas. Sua capa mantém os tons claros, mostrando a nova fase da carreira de Clara a partir da estética, seu sorriso marcado e em destaque, Clara como a representante legítima da brasilidade, das três raças.

Imagem 19: Capa do Disco “As Forças da Natureza” (1977)



Fonte: imagem do autor

Desde o lançamento de “Canto das Três Raças” havia uma mudança no estilo de Clara. Fernandes apresenta isso da seguinte forma:

[...] Clara estava se modificando. A crítica não aceitava bem. Ela apresentava-se mais consciente, mais firme em suas posições artísticas. [...] procurava se sofisticar, ainda que o samba se mantivesse ligado à sua imagem, como uma espécie de marca registrada. Ela não teria como fugir disso. Ela amava o samba. A história da música brasileira passa pelo samba. Ela não o renegaria jamais. Só queria que o público percebesse que estava acima do estigma que lhe fora imputado.¹⁴⁷

O autor ainda apresenta o que Clara proferiu:

[...] não posso amanhã aparecer toda hippie. O público vai sentir. Então vou devagar e o público vai me acompanhando e também vai ouvindo o que estou dizendo, vai entendendo tudo. Eu tenho uma responsabilidade muito grande com o meu público. Essa preocupação não é de hoje. Sou porta-voz do povo, sou uma cantora do povo,

¹⁴⁷ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 198.

sou essencialmente povo. Então tenho que dizer o que ele quer, o que ele precisa ouvir. Não posso enganá-lo.¹⁴⁸

O álbum “Forças da Natureza” é composto por doze faixas, sendo elas: “As Forças da Natureza”, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro; “P.C.J. (Partido Clementina de Jesus)”, de Antônio Candeia; “Senhora das Candeias”, de Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento; “Perdão”, de Maurício Tapajós, Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro; “Rancho da Primavera”, de Monarco; “Coisa da Antiga”, de Nei Lopes e Wilson Moreira; “Coração Leviano”, de Paulinho da Viola; “Sagarana”, de João de Aquino e Paulo César Pinheiro; “À Flor da Pele”, de Clara Nunes, Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro; “Palhaço”, de Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes; e “Fado Tropical”, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

A análise da capa desse disco pode ser polissêmica, mas uma das formas de percebê-la é a força da água impactando a rocha, mostrando a resiliência da água e seguindo o ditado popular “água mole em pedra dura, tanto bate que até que fura”, o que pode representar a própria carreira da Clara, que mesmo havendo dúvidas sobre seu sucesso após Adelson, emplaca só discos com alta vendagem e se torna cada vez mais uma figura central para a música brasileira. Além disso, trata-se do primeiro álbum que não tem estampado o rosto de Clara. “As Forças da Natureza” vendeu cerca 400 mil cópias.

¹⁴⁸ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 199.

Imagem 20: Capa do Disco “Guerreira” (1978)



Fonte: imagem do autor

O álbum “Guerreira” (1978) é uma analogia à própria vida de Clara, guerreira que supera suas lutas cotidianas. A música de título homônimo é uma autobiografia, ao mesmo tempo em que apresenta toda uma gama do sincretismo religioso da umbanda com o catolicismo, ambas crenças seguidas por ela.

Alcançou cerca de 350 mil cópias comercializadas, segundo a gravadora. Seguindo a maioria dos demais álbuns, estavam presente doze faixas, sendo elas: “Guerreira”, de João Nogueira e Paulo César Pinheiro; “Mente”, de Eduardo Gudim e Paulo Vanzolini; “Candongueiro”, de Nei Lopes e Wilson Moreira; “Outro Recado”, de Antônio Candeia e Casquinha; “Zambelê”, de Catoni e Rosa; “Quem Me Ouvir Cantar”, de Aniceto da Portela; “Jogo de Angola”, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro; “Ninguém”, de Paulo César

Pinheiro; “Moeda”, de Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento; “Amor Desfeito”, de Gisa Nogueira; “O Bem e o Mal”, de Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho; e, “Tu Que Me Deste o Teu Cuidado”, de Capiba e Manuel Bandeira.

Seus três últimos álbuns são os mais expressivos, ao pensarmos nessa Clara que se apresenta mais consciente de si e das lutas sociais, o que ocorre por motivações pessoais. A cantora viajou para a África, o que trouxe novas ideias para seu repertório, voltadas a questões políticas, ainda que não fosse militante.

A década de 1980 começou animada para Clara Nunes, embora seu sonho de maternidade tenha sido destruído com a necessidade da retirada do seu útero, resultando em um envolvimento cada vez maior com o seu trabalho, fonte de consolo e auxílio para lidar com essas questões de sua vida pessoal. Seu esforço é recompensado no mesmo ano: a agremiação carnavalesca Portela vence o carnaval (com mais outras duas escolas) e o Clube do Samba relança o carnaval de rua. Além disso, a situação política do país começa a se desvencilhar dos anos de chumbo dos governos Médici e Geisel. Esse período foi bastante importante para o cenário cultural, pois deixa de existir uma censura tão acirrada e torna possível os autores terem certa autonomia em relação às suas obras. Ademais, as vendagens de Clara, nesse período, permanecem em alta, mostrando que a música produzida e cantada por ela realmente agrada e faz parte do cenário musical brasileiro.

É no meio dessa efervescência cultural e política que Clara passa por mais uma reviravolta em sua carreira. Após o convite de Chico Buarque para que fosse à Angola numa comitiva que visou o apoio a recém-independência do país, chamado Projeto Kalunga, a cantora volta com novas questões em mente para tratar em seus álbuns, com um desejo de mudança. Chico Buarque fala sobre essa consciência política de Clara e do contexto em que estavam inseridos:

[...] os músicos eram muito solicitados e a Clara estava sempre lá, participando de tudo conosco. Não sei até que ponto havia essa consciência política nela, ou se foi adquirida ao longo do tempo. Falar de consciência política nos anos 1970 era diferente, pois a informação era muito precária por causa do medo, havia censura, era um regime militar fechado. Já a partir da segunda metade da década de 1970, ainda debaixo de Geisel, começou a se falar em abertura, anistia, essas coisas todas que foram acontecendo. Ao menos já era possível discutir isso.¹⁴⁹

¹⁴⁹ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 227.

Esse reencontro com sua consciência étnica passa a ser evidente na estética da cantora, tanto que seu visual muda, assumindo um penteado considerado mais afro-brasileiro e deixando de lado os alisamentos. Seus últimos álbuns são:

Imagem 21: Capa de “Esperança” (1979)

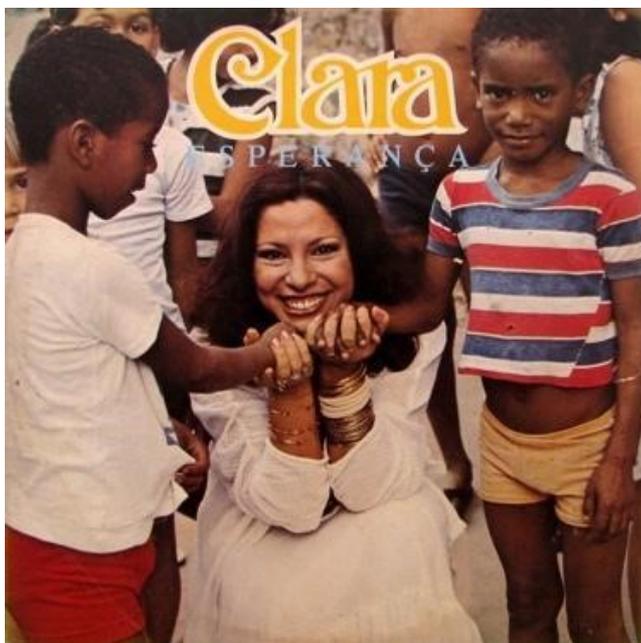
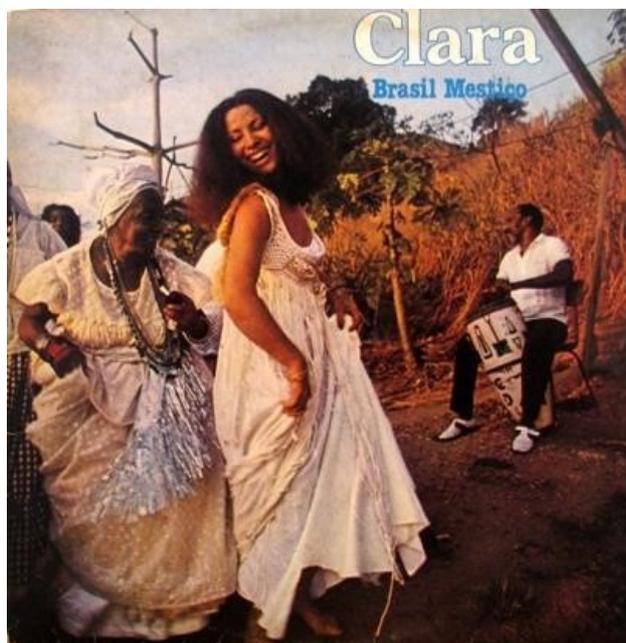


Imagem 22: Capa de “Brasil Mestiço” (1980)



Fonte: Imagem do autor.

Imagem 23: Capa de “Clara” (1981)



Imagem 24: Capa de “Nação” (1982)



Fonte: Imagem do autor.

No contexto de vida da cantora, em especial no ano de 1982, houve o início da abertura política, e esta passa a ser uma realidade que se concretiza no cenário nacional. Nesse momento, Clara começa a ter mais participação na vida política, apresentando-se, inclusive em comícios de norte a sul do país.

Durante esse período, Clara amplia seu alcance no cenário nacional, se projetando também no internacional, e vai para Cuba, a convite de Chico Buarque; para a Alemanha, para representar o país em um festival de música latinoamericana; e também ao Japão, onde fica quase um mês. Esta viagem ao oriente traz para a cantora vários elementos importantes para reinventar sua carreira, pois é o que dá a Clara a visão de que em países estrangeiros a música popular brasileira é valorizada, enquanto no Brasil há um movimento contrário, que está também calcado no senso comum de que tudo que é do país está abaixo no nível de qualidade do que vem de fora.

As capas de seus álbuns tomam um viés mais político também, exibindo Clara no meio do povo, com meninos, crianças que são a esperança do país. Depois é mostrada dançando com instrumentos que representam justamente a mestiçagem do país. Os dois últimos álbuns, Clara e Nação, são mais voltados para sua carreira. No primeiro, é apresentado um sabiá, um dos apelidos dados à cantora por conta de sua voz, e o último remete à ideia de nacionalidade que Clara passa a defender.

1.5 RETRATOS DE ESPERANÇA DE UM BRASIL MESTIÇO

Clara Nunes, com um pé firme no cenário da Música Popular Brasileira, parece sempre inquieta. A nova realidade social que se avizinha lhe permite navegar entre novas temáticas que irão incentivá-la a novas descobertas. Alvorecer foi o último álbum produzido sob o olhar de Adelson Alves e o disco seguinte foi assinado por Hélio Delmiro na produção executiva e por Renato Correa na direção de produção. Essa mudança foi uma consequência do casamento de Clara¹⁵⁰ com o poeta e escritor Paulo César Pinheiro, que passou a produzir

¹⁵⁰ Wagner Fernandes utiliza várias páginas de seu livro para evidenciar o quanto o casamento de Clara influenciou na sua carreira, uma vez que até então ela tinha um envolvimento também amoroso com Adelson Alves. Mas, que a partir do seu relacionamento com Paulo César, esse passou a influenciar suas escolhas, sem, no entanto, retirar o protagonismo da cantora e sua autonomia quanto a sua vida artística e profissional.

seus álbuns a partir de 1976, com o Canto das Três Raças. A alteração da produção acaba gerando um novo foco para a carreira da cantora. Seus álbuns de 1976 a 1982 possuem diferentes temáticas, mas, ao mesmo tempo, um perfil mais engajado com questões sociais. Para entender esse processo, inicialmente temos que ponderar sobre a inserção do samba no cenário musical, que, de acordo com Severiano e de Mello, fora revitalizado:

[...]. No setor do samba houve um movimento de revalorização, resultante de reuniões de sambistas iniciadas no restaurante Zicartola e desdobradas em bem-sucedidos espetáculos como *Opinião* e *Rosa de Ouro*. Desses empreendimentos resultou o aparecimento de uma valorosa geração de compositores ligados a escolas de samba, além do reconhecimento, embora tardio, dos mestres Cartola e Nelson Cavaquinho. Pertencem a esta geração nomes como Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Candeia, aos quais se acrescentam os de Zé Kéti, vindo da década anterior, e Martinho da Vila, surgindo em seguida. Também nessa área se fazem notar a partideira Clementina de Jesus, descoberta por Hermínio Bello de Carvalho, e as cantoras Elza Soares, Clara Nunes e Beth Carvalho.¹⁵¹

Com isso podemos ver sua necessidade de se deslocar da ideia de “sambeira” que grava músicas apenas com teor religioso para um cenário mais amplo da MPB, sem desconsiderar a própria religião como uma forma política de resistir, que será utilizado por Clara. Além disso, é importante ressaltar a figura de Paulo César nessa nova lógica. Ele é visto como uma figura central para a formulação do samba nos anos 1970. Hugo Sukman traça um panorama da renovação do samba no contexto político da década de 1970 e 1980:

[...] Tanto Paulinho seguiu essa linha evolutiva, que, embora protagonista das transformações formais (como a de utilizar contrabaixo e bateria no samba), foi ele quem, nos anos 1970, alertou, no samba “Argumento: “Tá legal, eu aceito o argumento/ Mas não me altere o samba tanto assim/ Olha que a rapaziada está sentindo falta/ De um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim.”. O que Paulinho fez, ao contrário dos que queriam salvá-lo como intocável ou destruí-lo, foi atualizar o samba, permitir que as novas gerações, sobretudo vindas das classes médias, conseguissem vê-lo como linguagem sua, sem a perda dos frescos originais. E o samba se tornou produto nobre, tratado pelos compositores e cantores, sambistas totalmente inseridos no contexto maior da música brasileira, não apenas presentes nos guetos. Um dos exemplos foi João Nogueira, com seu moderno samba de calçada (com baixo e bateria), conceito que abrange todos os gêneros do samba – de Wilson Batista, Geraldo Pereira e Noel Rosa (trio a quem dedicou um disco), passando pelas escolas de samba (da Portela, é autor, com Paulo César Pinheiro, de diversos sambas-enredo da escola Tradição), pelos blocos de carnaval (fundador do Clube do Samba), pelo partido-alto, pelo samba romântico e pelo samba de cunho social. Outros exemplos são o paulista Eduardo Gudín, com um pé no erudito, e o carioca Moacyr Lux, que migrou da MPB para o samba, trazendo seu requinte harmônico. Surgiu também uma geração de sofisticados autores de samba – como o violonista Claudio Jorge, o cavaquinhista Mauro Diniz e o baterista Wilson das Neves – e estrelas da MPB dedicados ao samba, com repertórios amplos, como Clara Nunes, Alcione e Beth Carvalho. Voltando ao palco do teatro Record, em

¹⁵¹ SEVERIANO, Jaime. MELLO, Zula Homem de. **Op. Cit.** p. 18.

1968, a outra corrente, representada por Martinho da Vila, não teve um desenvolvimento menos exuberante ou perene. A luz que Martinho jogou sobre o partido-alto e o sucesso que ele alcançou durante toda a década de 1970 alimentaram uma nova geração de partideiros que, inicialmente, concentravam-se, em rodas de samba, que nunca sumiram do subúrbio carioca, ou, literalmente, à sombra das tamarineiras no terreiro do bloco Cacique de Ramos.¹⁵²

Inserido nesse contexto de mudanças o seu primeiro disco dessa fase de sua carreira, “O Canto das Três Raças” evidencia essa nova característica, ao tratar de outros temas. Primeiramente, podemos ver como a estética do disco é pensada com seus atributos visuais e também o texto produzido por Paulo César.

Agora a face, o corpo inteiro e as indumentárias foram retiradas. É um disco claro, em tons brancos, cercado de uma luz amarelada. Seu nome já é tão conhecido que é um dos primeiros que retratam apenas o nome “Clara”, quando fica evidente a referência à artista, apesar de ser intitulado com homônimo da música integrante do seu repertório. A faixa “Canto das Três Raças” é para ela a síntese do Brasil multicultural, rico, diversificado, um passaporte da internacionalização de nossa cultura. Em viagem ao Japão em 1982, Clara declara:

[...] Tem uma música que eu canto que chama-se “Canto das Três Raças” ... eu gosto muito dessa música, porque ela resume toda a formação da música popular brasileira... que foi a junção das três raças: o índio, o negro e o branco, que formou o brasileiro e a música popular brasileira. Fala dos sentimentos... de amor, de alegria. Canto das Três Raças. [...] O público japonês vai entender a minha mensagem, a minha música. Porque eu penso que a música não tem fronteira, ela é universal. A música é sentimento, é amor. E não precisa entender o idioma que eu esteja cantando, o importante é a emoção.¹⁵³

Justamente sobre a música, no início do videoclipe que foi feito, Clara diz: “Meu canto é o que eu tenho para dar. Meu canto, minha cantiga. Meu sorriso, meu riso.”¹⁵⁴ Ainda em sua viagem ao Japão, é interessante perceber o momento de encontro entre diferentes culturas, por exemplo, quando o grupo de instrumentistas que acompanham Clara mostram seus instrumentos de origem africana à apresentadora e atriz Keiko Matsuzaka, da TV NHK, como podemos ver nas imagens a seguir:

¹⁵² SUKMAN, Hugo. **50 Anos de Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011. p. 206-207

¹⁵³ Entrevista de Clara Nunes para a TV Japonesa em sua viagem ao Japão de 1982, vídeo disponível em: <https://www.facebook.com/ClaraNunesOFICIAL/videos/1594245237335471/>

¹⁵⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dcVKb2ht6BE>

Imagens 25, 26 e 27: Especial Clara Nunes no Japão





Fonte: Especial Clara Nunes no Japão – 1982 COMPLETO¹⁵⁵

Nas reproduções podemos ver o grupo sentado com Clara e a cuíca e o berimbau que apresentam um timbre único. Além desses, outros instrumentos de origens afro foram incorporados à musicalidade da cantora à medida em que passou a gravar músicas populares.

Apesar de a capa do disco realçar apenas a face de Clara, em suas apresentações ainda estão presentes os elementos que remetem à religiosidade e ao instrumental afro-brasileiro, como o reco-reco e o agogô, instrumentos de percussão que podem ser identificados conforme imagem a seguir:

¹⁵⁵ Vídeo completo do especial feito pela TV NHK disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=27onZ7giWro> – acesso em 09/12/2017

Imagem 28: Reco-reco e agogô



Fonte: Museu Afro – SP. Imagem: do autor.

É significativo reparar na pluralidade de instrumentos incorporados às músicas de Clara, o que permite salientar a ideia de seu canto como missão, uma vez que há a possibilidade de trabalhar com diferentes elementos culturais e mensagens. Assim, é preciso enfatizar a ideia de como os instrumentos do “terreiro” passam a fazer parte do universo da música popular brasileira, a partir de Clara, e também em como ela busca romper com a questão da religiosidade como determinante de sua identidade, mas não com a afro-brasilidade. Essas características são essenciais para pensarmos a respeito de qual universo a cantora representa e traz à tona em suas apresentações. Outros elementos importantes desse disco são os encartes internos:

Imagem 29 e 30 – Encarte do álbum “Canto das Três Raças” com destaque para o texto



Quando o Brasil ainda era um país desconhecido do resto do mundo, a nossa música era apenas sons dispersos na boca do índio habitante. Porque fazer som e ritmo é próprio do instinto humano. Mas nada havia de definido em termos musicais. Até que aqui chegou o português colonizador e a história da MPB começa.

A Terra foi tomada em nome do rei. E o índio guerreiro foi vencido e escravizado ao trabalho da lavoura, em favor da civilização. E, do cativo, ecoaram os primeiros cantos tristes que começaram a definir o nosso canto brasileiro.

Dado ao gigantismo da nova nação descoberta, precisavam os conquistadores de muitos e muitos braços para o trabalho, que se prenunciava tão grande quanto o próprio território. E importaram de suas colônias africanas a raça nascida escrava: a raça negra.

E o canto do índio cativo juntou-se ao lamento do preto sofrido das senzalas e dos quilombos. E a música passou a tomar novas formas, proporções e grandeza, às quais o mundo inteiro ainda viria se curvar.

Para a nova Terra partia toda espécie de gente: desde os homens de confiança da coroa portuguesa até aventureiros buscando riquezas. E aqui, saudosos de seus lugares de origem, passaram também a criar seus cantos.

A colônia crescia e os próprios brancos já sentiam a necessidade da quebra das correntes que uniam Brasil a Portugal.

Até que se deu a independência. E a expressão “música popular brasileira”, desde aí, passou a ter a sua definitiva validade.

Esta é a sua história. A história da música de um país feita pela união das três raças que o construíram. E, tendo sido feita pelo povo, só o próprio povo tem o direito de julgar e consagrar a música popular, porque somente ele sabe os que melhor interpretam seus sentimentos. Os grandes mestres saíram sempre do povo. Os grandes intérpretes foram, antes de serem grandes, anônimas criaturas do povo. O bom intérprete sente um estranho afeto pela composição que interpreta. E, nesse instante, letra e melodia são suas. O autor é ele.

Por isso Clara Nunes tem o quilate de uma grande intérprete. Porque, quando canta, se une ao povo num sentimento comum. E o povo sente e gosta e canta com ela. Porque também do povo é o compositor que ainda está por surgir, o mestre que ainda não apareceu.

O povo é simples nas suas origens. E entende melhor as coisas simples. Por isso Clara, porque também veio do povo e tem a mesma simplicidade, porque traz dentro de si a força do talento, porque dedicou-se completamente à música de sua Terra e ao canto de seu povo que ela tanto ama, pode ser chamada por nós de Cantora das Três Raças.

A brasileira Clara Nunes.
Mineira carinhosamente.
Ou somente CLARA.

Fonte: “Canto das Três Raças”, 1976, Odeon. Imagem: do autor.

Esse texto produzido por Paulo César Pinheiro tenta sintetizar quase 500 anos de história do Brasil a partir da ótica musical. A parte final do encarte é crucial para entender essa nova proposta de uma Clara Nunes que estava surgindo: a Clara do Povo. Ela vem do povo¹⁵⁶, remetendo às suas origens humildes no interior de Minas, começando a trabalhar desde cedo, e “lutando” para vencer na vida. Além disso, ela assume o canto como uma forma de manifestar a riqueza cultural brasileira, o que, talvez, permita essa identificação de sua música com um público mais amplo. Outro ponto importante, que Paulo César aponta nesse encarte, é a relação intérprete-compositor. Uma vez que Clara Nunes era uma cantora, tendo ajudado a compor apenas uma das mais de cem músicas que gravou, pensar na relação entre os dois é importante, pois o intérprete é quem dá vida a ela, e quem de fato faz a música dialogar com o público. É a partir da performance dele que as músicas se tornam conhecidas.

No entanto, é preciso cuidar para não haver a ideia de que um é mais importante do que o outro, já que é necessário haver reciprocidade. O Jornal Poti do Rio Grande do Norte fez uma nota sobre o lançamento do disco, no qual destaca as mudanças estéticas.

¹⁵⁶ Silvia M. J. Brügger tem um artigo publicado pela Revista ArtCultura (Uberlândia-MG) intitulado de “O Povo É Tudo! – uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes”. Nele, ela contextualiza o período da carreira de Clara, anos 1960-80, pensando no regime militar, na afirmação da indústria cultural brasileira, no crescimento do movimento negro e na expansão de vários gêneros musicais, para entender como a trajetória de Clara pretendia identificá-la com a cultura popular brasileira, a partir de um processo de reapropriação de sua tradição familiar e que resultou em uma proposta essencialmente política, mas que quando Clara a assume, ela passa a ter o sentido de uma missão religiosa. O artigo completo está disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/S_Brugger_17.pdf

Imagem 31: Notícia¹⁵⁷ sobre o lançamento do novo disco de Clara Nunes

Fonte: Jornal O Poti. Rio Grande do Norte. 1976.

Na contracapa do disco há um texto em formato de poema escrito por João Nogueira e Paulo César Pinheiro, cujo qual a matéria do jornal faz referência:

Clara
 Abre o pano do passado
 Tira a preta do serrado
 Põe Rei Congo no Congá
 Anda
 Canta o samba verdadeiro
 Faz o que mandou o mineiro
 Ô mineira
 Samba-que-samba no bole-que-bole
 Oi, morena do balaio-mole
 Oi, se embala no som dos tantãs
 Quebra no balacoxê do cavaco

¹⁵⁷ A notícia foi disponibilizada pela Hemeroteca da Biblioteca Nacional, no entanto, a qualidade da imagem está em baixa resolução, por isso, reproduzo o texto da notícia: CLARA NUNES – CANTO DAS TRÊS RAÇAS. É evidente a transformação que a produção desejou promover neste novo Lp de Clara Nunes, depois de uma Claridade que vendeu alguns milhares e se manteve no primeiro lugar de vendas dos principais centros do país. Menos de varejo, Clara Nunes reaparece com um surpreendente nível de qualidade e como intérprete tem momentos de expressão. Conta com a garantia de Francis Hime, Gaya e Nelsinho, nos arranjos e orquestrações do Canto das Três Raças. Exuberante em todos os sentidos, Clara grava “Alvorço no Sertão”, do nosso Pau de Arara que por questões de métrica certamente, coloca Macaíba no sertão do Rio Grande do Norte, o que não elimina o mérito, agora mais uma vez reconhecido. Só não sugiro que abram o pano do cerrado, tirem a preta do serrado e ponham rei congo no congá, como diz a letra de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, porque é aceitar como uma nova velha estrofe de Ary Barroso. Mas recomendo o Lp de Clara Nunes, sem medo de cometer favores. Lançamento Odeon.

Oi, rebola na balacobaco
 Oi, se embola nos balangandãs
 Mexe no meio que eu sambo de lado
 Oi, bem naquele bamboleado
 Oi, de que eu também sou bambambã
 Ai, cai no samba cai
 Que o samba vai
 Até de manhã
 Oi, saravá mineira guerreira
 Que é filha de Ogum com Iansã¹⁵⁸

Esse poema faz uso da intertextualização, juntando fragmentos de outras músicas de Clara Nunes e também da obra “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso, que marca presença tanto de Clara, quanto sua música. A primeira se apresenta no final como a “mineira guerreira / que é filha de Ogum com Iansã”. Anos depois, Clara lança o disco que chama Guerreira, justamente por conta dessa identificação e música homônima. Esse álbum apresenta dez músicas, sendo cinco em cada lado do disco:

Quadro 4: Músicas e compositores do álbum “Canto das Três Raças”

Lado	Música	Compositor(es)
A	Canto das Três Raças	Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte
	Lama	Mauro Duarte
	Alvorço no Sertão	Raymundo Evangelista e Aldair Soares
	Tenha Paciência	Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito
	Ai Quem Me Dera	Vinicius de Moraes
B	Risos e Lágrimas	Nelson Cavaquinho, José Ribeiro e Rubem Brandão
	Basta um Dia	Chico Buarque de Hollanda
	Fuzuê	Romildo e Toninho
	Meu Sofrer	Bide e Marçal
	Retrato Falado	Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro

¹⁵⁸ “Canto das Três Raças”, 1976, Odeon.

Imagem 32: Encarte das músicas do álbum “Canto das Três Raças”



Fonte: do autor.

Esse disco contém um elemento curioso que vai além das letras das músicas: Paulo César faz comentários afetivos dedicados a cada compositor, o que além de nos ajudar a traçar um painel da história do samba no Brasil, nos auxilia a perceber as diversas relações entre os produtores, compositores e intérpretes na produção dessa “nova” Clara Nunes, já que muitas vezes as relações estabelecidas entre essas pessoas é o de amizade além do interesse comercial:

Quadro 5: Comentários das Músicas do álbum “Canto das Três Raças”

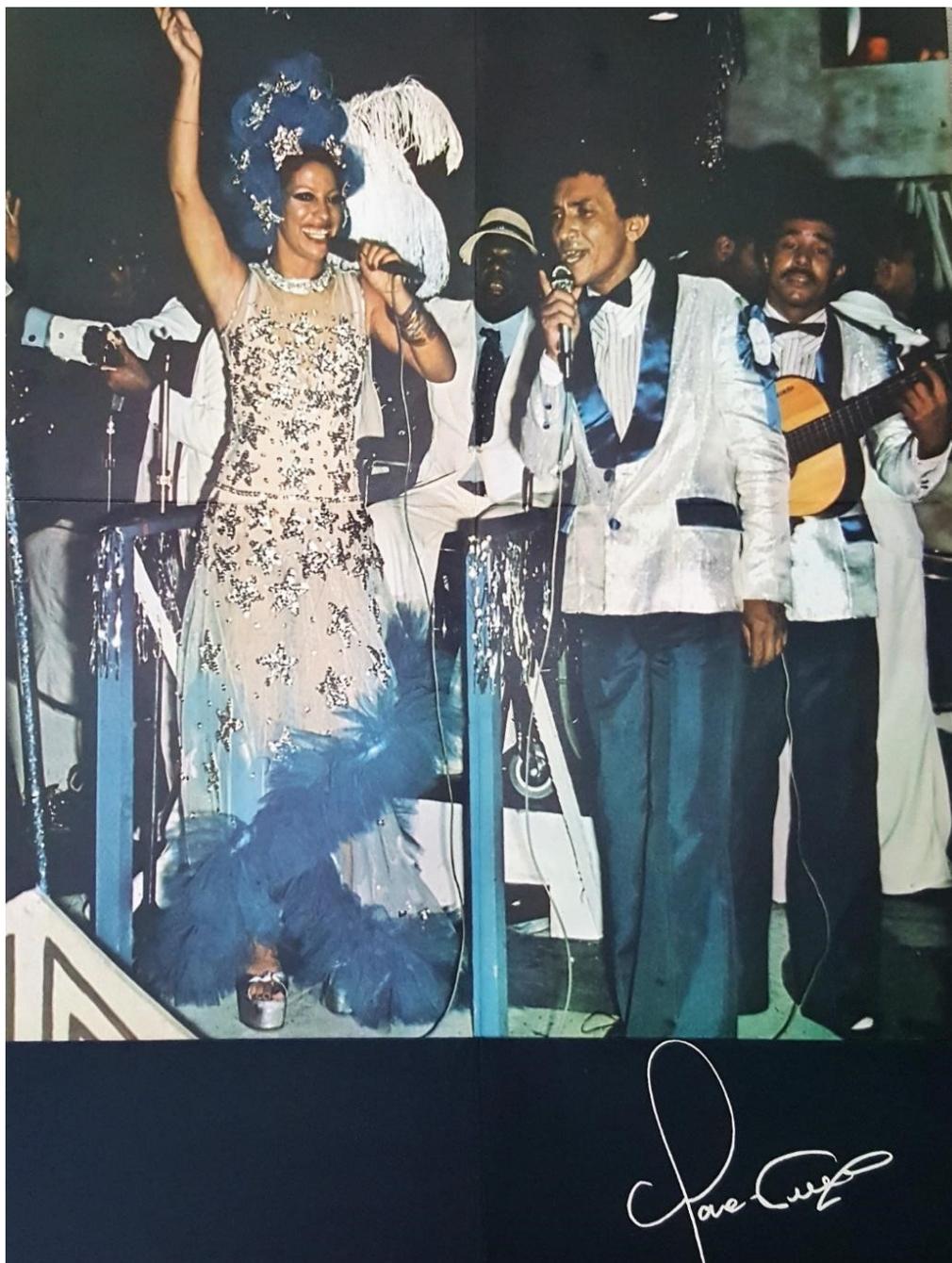
Música	Comentário
Canto das Três Raças	<i>Esse meu parceiro Mauro Duarte é um ilustre desconhecido do grande público. Que pena! No samba, um dos maiores que já encontrei. Mas não tem nada não. Um dia te reconhecem e peço a Deus que seja em vida. O importante é que estamos embalando uma parceria que começou com “Menino-Deus” e que vai deixar é coisa boa por aí. Dessa música nada falo aqui, porque tá no texto da capa tudo o que eu queria dizer. Leiam-no.</i>
Lama	<i>Há muitos anos o Mauro cruzou com o Aaulfo Alves num botequim de Botafogo. E mostrou esse samba ao mestre a fim de uma gravação sua. Aaulfo botou aquela mão enorme que ele tinha no ombro do malandro e disse: - “O mulato, o samba é grande. Mas vou ter que ser honesto. Se eu gravar, vão dizer que é meu. E ninguém vai falar de você. Mas, garanto que um dia você grava. Ninguém vai desperdiçar uma maravilha dessa.” É esse o samba. E Mauro faz questão de, com ele, homenagear o seu grande mestre, Aaulfo Alves, que deve estar sorrindo e abençoando tudo lá do céu.</i>
Alvorço no Sertão	<i>Essa é das antigas. daquelas que o tempo imortaliza. Clara a cantava em sua infância, e prometeu a si mesma que um dia iria gravá-la. Foi difícil encontrar a partitura original, gravação do</i>

	<i>próprio autor, Aldair Soares. O homem mora numa ilha em Natal, Rio Grande do Norte, e só vem a civilização para fazer shows para as crianças, que o adoram. E a grana desses shows ele a distribui para as próprias crianças. Mas... taí. A gravação ficou linda. Valeu o esforço da busca.</i>
Tenha Paciência	<i>Outro dos grandes sambas do Nelson. De fé, de esperança. De paciência. De temor a seu Deus. Desses tipos de tema que o fizeram um iluminado. Esse já com Guilherme Brito, seu parceiro mais constante nos últimos tempos. Falar deles é cair no lugar-comum. Todos já falaram. Ouçam, então, que ouvi-los é botar a alma a passear pela Eternidade.</i>
Ai Quem Me dera	<i>O poeta é danado, tem sem um trunfo na manga. Quando menos se espera ele puxa o coringa e bate. Pra quem não sabe, Vinicius quando faz sozinho letra e música, sai da frente... Foi “Serenata do Adeus”, “Eurídice”, “Medo de Amar”. O Vinas é bom de melodia pácaras[sic]. Falou em valsa então, é com ele mesmo. Se não, ouçam essa nova dele.</i>
Risos e Lágrimas	<i>Não conheço nenhuma marcha-rancho do Nelson. Essa deve ser a primeira. E pelo o que eu tô sentindo deve ficar eterna nos carnavais brasileiros. Como já são eternos tantos sambas seus: “PALHAÇO”, “A FLOR E O ESPINHO”, “JUÍZO FINAL”, “FOLHAS SECAS”, “MINHA FESTA” E “VAI POR AÍ”. A bênção, Nelson.</i>
Basta um Dia	<i>Esse moço é barra-pesada. Não conheço nada que ele tenha escrito que alguém não queira assinar embaixo. Essa música, é difícil definir seu gênero. É meio canção. Meio toada. Meio nervosa. Meio de briga. Meio... sei lá. É lá da alma dele. E a alma do Chico é misteriosa. Esse Chico Buarque é um predestinado.</i>
Fuzuê	<i>Terceira gravação que Clara faz da dupla que ela lançou há três anos atrás. “Conto de Areia” a primeira, depois “Deusa dos Orixás”. Romildo, criado no cais de Recife carteira de “vinte e dois” no bolso. Toninho, tá pintando como bom letrista entre os novos no meio do samba. Fuzuê significa bagunça, confusão, zum zum zum, zorra. É um canto de capoeira. Saquem o jogo de palavras que a letra tem. O ritmo é meio jongado. Tá quentíssimo.</i>
Meu Sofrer	<i>Dois dos grandes compositores da nossa terra, hoje já falecidos. Autores de “Agora é cinzas”. João Gilberto, com seu faro apuradíssimo, já gravou também. Essa quem nos mostrou foi o Marçal Filho, ritmista dos maiores do país. Essa dupla deixou foi coisa bonita! Tá tudo na cabeça do Marçal. Taí o ouro entregue aos bandidos pelo bem da música brasileira.</i>
Retrato Falado	<i>Gudin me deu esse samba no final de 75. Em abril desse ano me mudei para onde eu moro hoje. No dia seguinte da mudança, estreiei a nova casa: fiz a letra do samba. Clara foi a primeira a</i>

ouvir, lógico. E me disse: -“Esse eu quero.” E a gravação tá de uma garra, que pelo amor de Deus, hein, Gudín?

Por fim, esse disco possibilita que o encarte vire um pôster de Clara. Com as cores azuis e brancas da Portela, Clara estava se apresentando:

Imagem 33: Pôster no encarte do álbum “Canto das Três Raças”



Fonte: Canto das Três Raças, 1976, Odeon. Imagem: do autor.

Esse disco marca uma nova estética para Clara, que segue pelas suas próximas produções. Paulo César Pinheiro produz sete discos da cantora: “Canto das Três Raças”, em 1976, que alcança 500 mil cópias vendidas; “As Forças da Natureza”, em 1977, com 400 mil “Guerreira” (1978) em que a vendagem diverge entre 350 mil cópias e mais de 500 mil “Esperança” (1979) que também apresenta divergências entre 350 mil e 450 mil cópias; “Brasil Mestiço”, de 1980, com 500 mil cópias; “Clara” de 1981, com 350 mil cópias; e por fim, “Nação”, seu último disco em estúdio de 1982, com 600 mil cópias vendidas. É relevante falar em sua vendagem, constatar seu sucesso e de fato, a apreciação do público. Nesses anos, Clara ganhou prêmios de cantora do ano, além de discos de ouros pela sua obra.

É muito válido ver como Clara passa a ocupar uma posição de destaque, como podemos ver na imagem a seguir:

Imagem 34: “Clara Nunes não aceita as apelações”



Reportagem de Cléia Ferreira

Clara Nunes não aceita as apelações

Fitinha do Senhor do Bonfim, castetes com restos de vela derretida, embrulhinhos com pozinho de várias cores, tudo é válido para alguns compositores, até mesmo nomes famosos, conseguirem ter uma música gravada por Clara Nunes. “Tudo isso só tem um destino: a lata de lixo. Para que eu grave uma música basta que ela seja boa e desperte minha atenção.”

TODOS os anos, Clara sofre o mesmo tipo de problema na escolha do repertório para o seu disco: insiste em que grave composições com ponto de macumba. Em “Forças da Natureza”, o LP recém-lançado, ela tenta desfazer a imagem de cantora de candomblé: “Os que assim me rotulam, esquecem que já gravei Caetano, Chico, Vinícius, dentre outros. Em “Forças da Natureza”, inclusive, cada faixa é um estilo diferente. Também não aceito o rótulo de sambista, gosto de gravar o que é bom, que não precisa ser necessariamente samba.” Do trabalho de selecionar as músicas até o disco chegar às lojas, a participação de Clara Nunes se faz presente, contrariando os que dizem que a influência de Paulo César Pinheiro se faz sentir em todo o seu trabalho, causando mudanças até no

seu estilo como intérprete. “É, estão dizendo que eu me intelectualizei, que estou sofisticada, não é? O Paulinho é o diretor artístico dos meus discos, assim ele coordena a gravação, os músicos etc. Mas a palavra final sempre foi minha. Se alguma coisa não me agrada, tem que ser mudada. Até mesmo se eu não gostar de uma composição dele, não incluo no disco. Sempre foi assim, com todos os produtores musicais.” Em “Forças da Natureza”, Clara tem um carinho especial pela música “Homenagem à Velha Guarda”, uma das mais bonitas composições de Sivuca, com letra de Paulo César Pinheiro. O LP marca também sua estréia como compositora, com “À Flor da Pele”, em parceria com Maurício Tapajós. “Como compositora, ainda estou um pouco insegura. Só faço a música, mesmo porque com um poeta em casa não me atreveria a fazer as letras.” Fora o LP ela continua trabalhando intensamente. Está viajando pelo Brasil com o “show” “Três Raças”, além de já ter programada, ano que vem, uma temporada pela Escandinávia, começando pela Suécia, com 53 “shows” já confirmados. Pelo visto, queiram ou não, Clara Nunes continua sendo sucesso.

Todos os expedientes são válidos para Clara Nunes gravar uma música.

Fonte: Revista Amiga nº 395 - 14/12/77¹⁵⁹

¹⁵⁹ Disponível em: <http://tudoissoetv.blogspot.com.br/2016/12/clara-nunes.html> - acesso em 06/02/2018.

Ou seja, Clara não precisa mais ir atrás das músicas para gravar e sim, é alvo dos compositores. A cada novo lançamento, ela expõe uma nova faceta e um novo objetivo social para seu canto. Por exemplo, seus discos “Esperança” e “Brasil Mestiço” demonstram essa configuração. Os álbuns foram ganhando uma arte mais elaborada, não só as fotos ou imagens da capa, mas também seu conteúdo interno.

O disco “Esperança” foi lançado no início de 1979 e é um dos únicos de Clara que não tem uma música homônima em seu interior. Sobre isso, na contracapa, há o depoimento de Clara:

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 da gente dessa 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
Minha persistente esperança.

Clara Nunes

PS – E é ao músico, que pode ser um deles, que eu dedico este disco, na pessoa do guitarrista HELIO DELMIRO, um dos maiores do mundo, que comemora 10 anos de trabalho comigo.¹⁶⁰

Aqui nos deparamos com a construção da imagem de uma artista cidadã, que faz da sua arte um grito de liberdade. Palavras-chave de seu texto denunciam a pobreza no morro, as crianças inocentes, a necessidade da resistência e a luta por um Brasil mais justo. Tudo isso converge para uma palavra: esperança, que não pode morrer, a busca por um sujeito histórico libertador, líder, mártir – aquele que traga a luz para a realidade vivida.

No dia 28 de agosto de 1979 foi promulgada a Lei da Anistia (L6.683/79), que iniciou um longo processo que culminaria apenas em 1985 com o fim do regime civil-militar e a liberdade de expressão. Dessa forma, nesse ano, o espírito de esperança era, de certa forma, geral. E ao escolher as crianças, a esperança em um futuro melhor fica evidenciada.

¹⁶⁰ Esperança, 1979, Odeon.

O disco é composto por doze músicas de diferentes compositores:

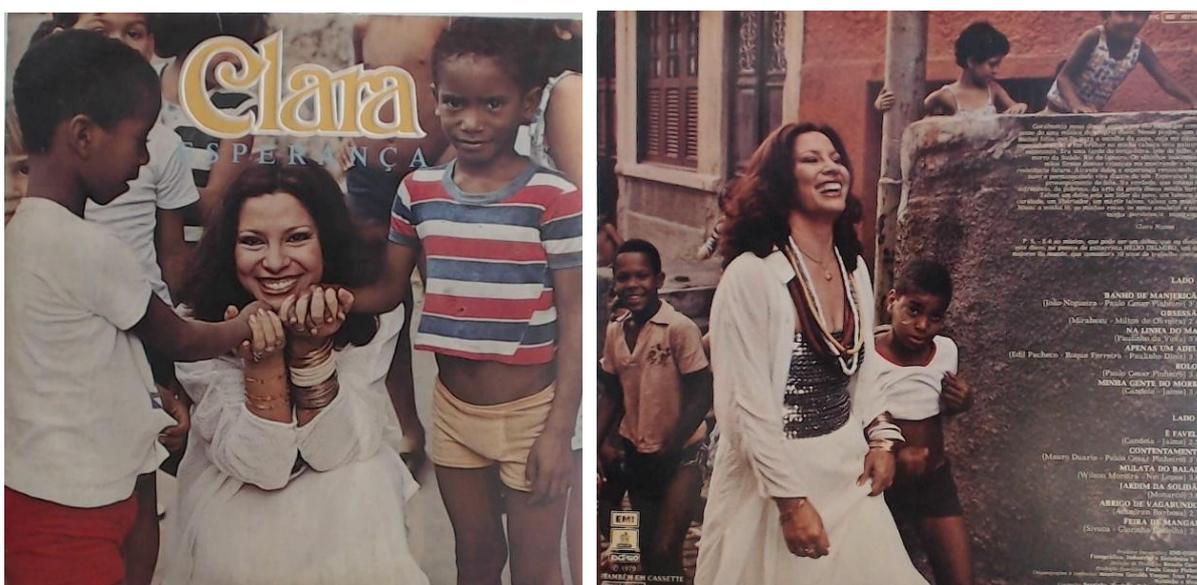
Quadro 6: Músicas e compositores do álbum “Esperança”

Lado	Música	Compositores
A	Banho de Manjeriçã	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
	Obsessão	Mirabeau e Milton de Oliveira
	Na Linha do Mar	Paulinho da Viola
	Apenas um Adeus	Edil Pacheco, Roque Ferreira e Paulinho Diniz
	Rolou	Paulo César Pinheiro
	Minha Gente do Morro	Cadeia e Jaime
B	Ê Favela	Cadeia e Jaime
	Contentamento	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
	Mulata do Balaio	Wilson Moreira e Nei Lopes
	Jardim da Solidão	Monarco
	Abrigo de Vagabundos	Adoniran Barbosa
	Feira de Mangaio	Sivuca e Glorinha Gadelha

Fonte: “Esperança”, 1979, Odeon

O álbum contém uma seleção bem eclética de músicas com diferentes temáticas. Nele comparecem compositores dos morros cariocas, paulistanos e também representantes do Nordeste, como Sivuca. Seus principais elementos visuais, capa e contracapa, podem ser vistos a seguir. No entanto, esse disco apresenta em seu interior um encarte que vale a pena ter um olhar mais atencioso para perceber as sutilezas com que Clara articulava suas obras:

Imagens 35, 36, 37, 38 e 39: Capa, contracapa e encartes de “Esperança”



Batida de Manjerão
Paulo Sérgio - Paulo César Pinheiro

Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Aperto no abraço
Léo Pinheiro - Augusto Severina
Paulo Sérgio

Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça

Micha Garcia da Moura
Cássio - André
Paulo Sérgio

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Chamaço
Albino - Almir - Othmar

Você me chama chama
Você me chama chama

Ni Lindu do Mar
Roberto de Jesus

Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Galé cantando
Almir - Paulo Sérgio

Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando

Flechas sem direção
Chelisa de Sarmiento

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Aperto no abraço
Léo Pinheiro - Augusto Severina
Paulo Sérgio

Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça

Micha Garcia da Moura
Cássio - André
Paulo Sérgio

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Chamaço
Albino - Almir - Othmar

Você me chama chama
Você me chama chama

Ni Lindu do Mar
Roberto de Jesus

Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Galé cantando
Almir - Paulo Sérgio

Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando

Flechas sem direção
Chelisa de Sarmiento

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Fúria
Cássio - André

Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Alto de Santa Cruz
Sérgio - Othmar

Alto de Santa Cruz
Alto de Santa Cruz

Almoço e porcelana
Wilson dos Neves - Roberto
Albino - Almir - Othmar

Almoço e porcelana
Almoço e porcelana

Chamaço
Albino - Almir - Othmar

Você me chama chama
Você me chama chama

Ni Lindu do Mar
Roberto de Jesus

Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Galé cantando
Almir - Paulo Sérgio

Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando

Flechas sem direção
Chelisa de Sarmiento

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Aperto no abraço
Léo Pinheiro - Augusto Severina
Paulo Sérgio

Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça
Aperto no abraço
Me abraça

Micha Garcia da Moura
Cássio - André
Paulo Sérgio

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço

Chamaço
Albino - Almir - Othmar

Você me chama chama
Você me chama chama

Ni Lindu do Mar
Roberto de Jesus

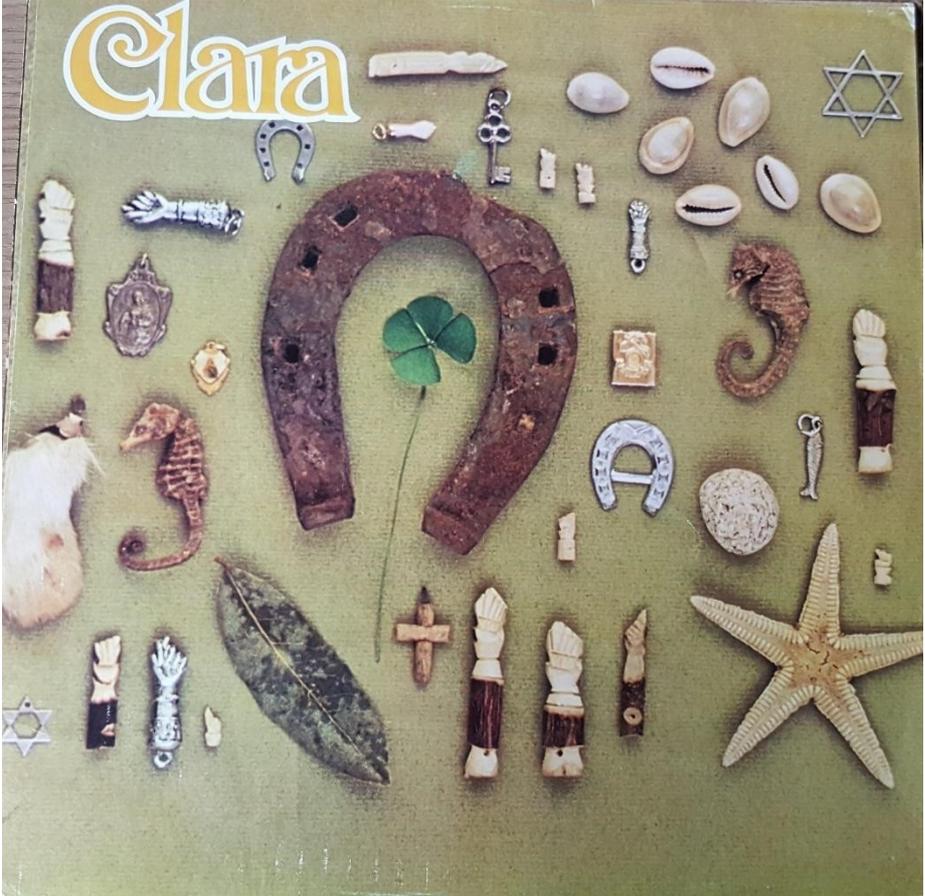
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura
Eu sou um baixinho de estatura
Um baixinho de estatura

Galé cantando
Almir - Paulo Sérgio

Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando
Almir cantando

Flechas sem direção
Chelisa de Sarmiento

Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço
Quem não dá amor
É o calor do abraço



Fonte: "Esperança", 1979, Odeon. Imagens: do autor.

Essa última imagem exhibe diversos amuletos, como o trevo de quatro folhas, cruzeiros, estrelas, búzios, a pata de coelho e as ferraduras, uma mescla simbólica de bens culturais e religiosos que mesclam o sagrado ao cotidiano popular, provavelmente para evidenciar a sorte que o Brasil precisava ter para que sua esperança sobrevivesse aos tempos difíceis, no caso, do período de ditadura e tivesse condições de se empenhar para um futuro melhor.

Os álbuns “Nação”, “Esperança” e “Brasil Mestiço” são os que têm melhor vendagem, tanto considerando os números oficiais da Odeon quanto o apresentado por Vagner Fernandes. É possível aprofundar isso, a partir da perspectiva que Brügger infere: [...] “O popular apresentado por Clara Nunes em seu canto é fundamentalmente ligado ao universo afro-brasileiro”¹⁶¹, ou seja, ela encontra seu público nesse local e sabe se utilizar das diferentes manifestações desses grupos para expressar sua arte, inclusive sua forma de cantar algumas músicas a aproxima do universo musical afro-brasileiro. Brügger sobre isso aponta:

[...]. O responsório caracteriza-se pelo diálogo e, muitas vezes, o desafio entre os cantadores. Não é o que se observa na gravação de Clara. Mas ela inicia o sambanredo com uma introdução declamada, parecendo dialogar com o coro que a chama para a música. A estrutura responsorial está presente, por exemplo, no jongo e no partido-alto¹⁶²

Outro exemplo disso é que durante os anos 70 e 80, houve um crescimento do movimento negro¹⁶³ no Brasil. Esse pode se traduzir na luta pela igualdade racial e pelos direitos à cidadania. Surge de forma precária e clandestina durante o período escravagista, especialmente por meio dos quilombos. O Movimento Liberal Abolicionista trouxe o fim da escravidão, porém para os negros sobrou a marginalização social, a exclusão e o preconceito de uma sociedade latifundiária, patriarcal. No início do século XX, a imprensa negra paulista

¹⁶¹ BRÜGGER, Silvia M. J. Brasil Mestiço Pede a Bênção, Mãe África. In: _____ (org.) **Op. Cit.** p. 121.

¹⁶² BRÜGGER, Silvia M. J. **Op. Cit.** 2008, p. 123. Em nota de rodapé, a autora ainda afirma: “Segundo Robert Farris Thompson, “o canto responsório imbricado [*overlapping*] fornece a estrutura formal das canções centro-africanas”. THOMPSON, Robert Farris. *Tango: the art history of love*. New York: Pantheon Books, 2005, *apud* SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jogueiros Cumba na Senzala Centro-Africana.”, in LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (orgs.) *Memória do Jongo*. As Gravações Históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro/Campinas: Edições Folha Seca / CECULT-UNICAMP, 2007.”

¹⁶³ Para saber mais sobre o assunto: BRASIL. **Lei Nº 10639**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei Nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10639.htm; DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007; GOMES, L, Nilma. **Um Olhar Além das Fronteiras: educação e relações raciais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007; IPEA. **Desigualdades Raciais, Racismo e Políticas Públicas: 120 anos após a abolição**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2008; CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. **Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

denunciava essa exclusão. Desde 1931, esse movimento se tornou politicamente organizado com a fundação da Frente Negra Brasileira, fechada pelo Vargasismo. Após isso, diversas entidades foram criadas em defesa dos direitos dos negros, como por exemplo, a União dos Homens de Cor e o Teatro Experimental Negro. Na década de 1960 várias são as influências internacionais desde Martin Luther King, a Mandela. Daí surge o Movimento Negro Unificado, o reconhecimento de Zumbi, a Fundação Palmares e as lutas pelo direito à educação, as cotas sociais como formas compensatórias e inclusão. Só no início do século XXI o Brasil passa a cumprir algumas determinações internacionais da ONU, OEA, entre outros, como a Secretaria Especial de Políticas de Promoção de Igualdade Racial da Presidência da República.

Clara gravou músicas de vários compositores que estavam em diálogo e faziam parte dessa movimentação. Ela frequentava as rodas de samba, que de simples lugares para as trocas musicais se tornaram pontos de importantes encontros que se desdobravam em atos políticos. Brügger ainda diz que:

[...]. Porém, mais do que sua participação na Quilombo, Clara Nunes atuou no sentido de fortalecer as propostas do movimento negro, na medida em que divulgava com seu canto uma mensagem com o mesmo teor das dos militantes daquela causa, atingindo um público mais amplo do que o discurso deles: a valorização da cultura negra brasileira, com suas raízes africanas e seu passado de exploração escravista. Por outro lado, é inegável que a existência deste movimento criava condições sociais favoráveis à produção e a difusão da obra da cantora. Assim, Clara e sua obra, por um lado, se beneficiavam de um contexto de afirmação dos movimentos negros e da ideia de filiação cultural do Brasil à África. E, por outro, contribuíam para difundir esses mesmos ideais.¹⁶⁴

Ou seja, Clara estava numa via de mão dupla com os seus ideais e seu apelo comercial. No entanto, é preciso ter em mente que ela não foi a primeira ou a única cantora a se aproveitar dessa condição de valorização do popular e da brasilidade¹⁶⁵. Mas, ela soube fazer isso de forma muito conveniente. Clara defendia, desde o “Canto das Três Raças”, a necessidade de uma nova perspectiva política inclusiva a partir do diálogo e dos trânsitos culturais. Conforme Brügger, ela afirma uma cultura mestiça, e talvez esse seja o vínculo

¹⁶⁴ BRÜGGER, Silvia M. J. **Op. Cit.** p. 128.

¹⁶⁵ A professora Silvia Maria Brügger tem vários trabalhos dedicados à carreira de Clara e possui um que aborda a questão da relação ainda que indireta de Clara com o movimento negro brasileiro, ou seja, evidenciando mais um discurso do que uma prática, pensando na perspectiva histórica desse e da posição privilegiada que a cantora tinha para dar destaque à temática. BRÜGGER, Silvia M. J. **Mestiçagem e Afro-descendência na Música de Clara Nunes**. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Silvia-Brugger.pdf - acesso em 06/02/2018.

possível para seu álbum de 1980, “Brasil Mestiço”. Silvia Brügger ao analisar esse álbum ressalta:

[...]. Esta ideia está presente também na capa do LP *Brasil Mestiço*, que traz uma foto de Clara descalça, dançando jongo com Vovó Maria Joana Rezadeira, tendo ao fundo Mestre Darcy, filho de Vovó, que toca um atabaque. A cena se dá na Serrinha, tradicional comunidade jogueira do subúrbio carioca e berço d Samba Império Serrano. Vovó Maria Joana era uma das mães-de-santo de Clara, na umbanda. Nasceu em Valença, Vale do Paraíba, em 1902, e havia chegado a Madureira na segunda década do século XX, disseminando, com seu marido, o jongo no Morro da Serrinha. Esta capa para um disco intitulado “Brasil Mestiço” é plena de significados. Jongo e umbanda são manifestações há muito associadas. O jongo – marcado por uma estrutura responsorial, pela presença de dois tambores e de mensagens cifradas – e dança de umbigada, na qual um casal evolui no centro de um círculo de jogueiros – era praticado por escravos, provenientes da África Central, no sudeste brasileiro, no século XIX, sempre apresentando um forte caráter mágico-religioso, que, se ainda não podia ser assumido efetivamente como umbanda, apresentava traços que posteriormente a caracterizariam. Assim, o “Brasil Mestiço” é associado a duas manifestações culturais vinculadas aos negros Bantos – tradicionalmente vistos como mais “aculturados” do que os Iorubás – e, no caso da umbanda, a práticas religiosas sincréticas, muitas vezes interpretadas como um branqueamento do culto dos orixás.¹⁶⁶

É interessante assimilar que a ancestralidade africana possui grande vínculo de força sobretudo para a construção das principais divindades do culto dos orixás. Pensar na performance de Clara Nunes requer conhecer sua aproximação com esses elementos do culto além disso, outras manifestações podem ser levadas em conta, como, por exemplo, o jongo¹⁶⁷. De acordo com Maria de Lourdes Ribeiro, o jongo não é apenas uma dança, ou a música com versos que por muito tempo foram considerados ininteligíveis. Ele abarca um mundo misterioso que é muito rico, e une dança, magia e fatos psicológicos.¹⁶⁸ Inicialmente é preciso pensar em uma descrição sobre tal manifestação, para ela:

[...] O jongo, antigamente dança de escravos, passou depois a ter como figurantes, não só pretos, mas brancos, mulatos, caboclos e bugres (esta última denominação

¹⁶⁶ BRÜGGER, Silvia M. J. **Op. Cit.** p. 139.

¹⁶⁷ Para saber mais sobre o Jongo, cf.: PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jogueira do Tamandaré - Guaratinguetá/SP. **Imaginário** [online]. 2005, vol.11, n.11, pp. 247-276. LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT. 2007. DIAS, Paulo. O lugar da fala conversas entre o jongo brasileiro e o ondjongo angolano. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 59, p. 329-368, Dec. 2014. ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. Danças, recreação, música. V.2. (2ª edição). São Paulo: Melhoramentos, 1967. _____. Jongo. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo: Arquivo Municipal, ano 16, v. 128, p. 45-54, out. 1949. CASTRO, João Paulo M. Espaços e formas de sociabilidades na favela da Serrinha. **Revista da Universidade Rural, Série Ciências Humanas**, Rio de Janeiro, vol. 22, n 1, jan./jun., 2000, p.69-85. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Cadernos de folclore. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, nº 34, 1984.

¹⁶⁸ RIBEIRO, Maria de Lourdes B. **O Jongo**. Cadernos de Folclore 34. Rio de Janeiro. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. 1984.

abrange os de ascendência indígena mais pronunciada). Tudo gente do povo, gente humilde, muito pé no chão, lavradores, operários, biscateiros; de modo geral, todos têm profissão. Como não se precisa, para dançar o jongo, de grupo organizado, dança quem quer e quem sabe. Não há economia coletiva. Os instrumentos pertencem a seus donos.¹⁶⁹

A importância do jongo, para além de ser considerado um ancestral do samba, é também uma forma de ligação de tradições ancestrais que atravessa gerações. De forma mais ampla, Ribeiro o apresenta da seguinte forma:

O jongo é uma dança afro-brasileira, de intenção religiosa fetichista. Coreografia de roda, seja de par ao centro, seja de pares em movimento circular. Homens e mulheres indistintamente. Tipo geral do batuque angolês. Dança-se ao som de dois tambores (um grande, *tambu*; outro pequeno, *candongueiro*), de uma puíta ou cuíca. Usam também guaiás (chocalhos). O canto é repetido sobre um texto, em verso tirado por um dançador e repetido, seja o dístico ou o verso final, pelo coro, em forma de antífona. Esse texto, que se chama *ponto*, é cantado muitas vezes. Se contém um enigma, é repetido até que alguém o *desamarre*, isto é, decifre o enigma proposto. O ponto pode também ser uma frase, caso em que é pronunciado em tom discursivo. Os pontos encerram um sentido simbólico, que dá às palavras uma semântica peculiar aos jongueiros, de sorte que nela se entendem. Linguagem corrente, raramente termos africanos. Não há invocações a divindades, nem movimentos contorcivos ou convulsos, mas práticas fetichistas, feitas, porém, em segredo, misteriosamente. Estas são comuns, não essenciais, nem a dança se faz para esse fim. O jongo é uma diversão, porém aproveitada para esses contatos com a magia, que podem resultar da essência da dança, como acredito, ou serem – quem sabe? – uma assimilação posterior. A tendência do jongo será perder o caráter esotérico e tornar-se uma dança de simples divertimento.¹⁷⁰

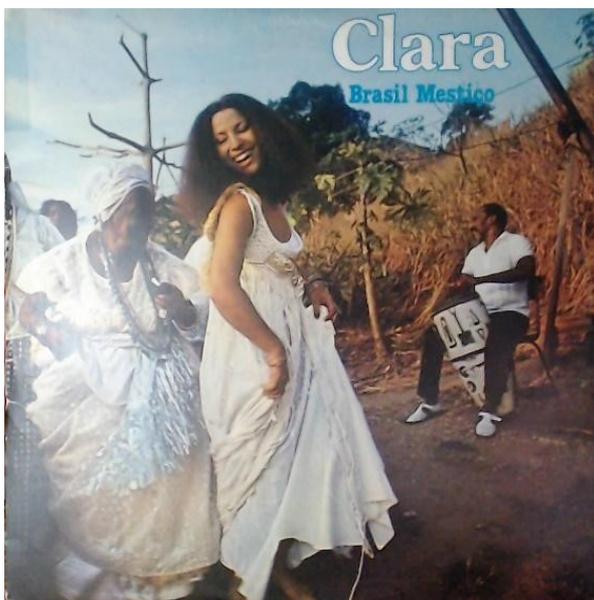
O jongo, dessa forma, traz uma dança que não está necessariamente ligada ao lado esotérico das manifestações afro-brasileiras, como danças inseridas dentro de um contexto ritualístico. Mas, sua importância está na circularidade de sua expressão. Esse ponto é crucial para entender até mesmo a forma como Clara assume essa caracterização mais ligada às origens afro, tanto como opção estética musical quanto até mesmo como ela se apresenta.

Assim, “Brasil Mestiço” é um álbum maravilhoso, no sentido de experiência de quase dez anos da carreira de Clara Nunes após sua reformulação, em 1971. Pois, Clara se identifica com essa mestiçagem, então, esse disco, de certa forma, é ela e sua inserção na música popular brasileira, não um gênero específico, mas todos. E assim, nenhum se anula, formando uma síntese. A seguir as imagens do disco de Clara, “Brasil Mestiço”:

¹⁶⁹ RIBEIRO, Maria de Lourdes B. **Op. Cit.** p. 12.

¹⁷⁰ *Idem.* p. 69.

Imagens 40, 41, 42 e 43: Capa, contracapa e encarte de “Brasil Mestiço”



Fonte: “Brasil Mestiço”, 1980. Odeon. Imagem: do autor.

Esse é um disco bem alegre, com o ensaio fotográfico feito por Wilton Montenegro. Ele segue a lógica do seu interior, porém seu título reflete a síntese chave das músicas e letras nele incluídas, ainda que a música “Brasil Mestiço, Santuário de Fé” tenha uma relação maior com essa ideia. O disco é composto por 12 músicas, sendo elas:

Quadro 7: Músicas e compositores do álbum “Brasil Mestiço”

Lado	Música	Compositores
A	Morena de Angola	Chico Buarque
	Sem Companhia	Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro
	Viola de Penedo	Luiz Bandeira
	Ninho Desfeito	Nelson Cavaquinho e Wilson Canegal
	Coração em Chama	Elton Medeiros e Mauro Duarte
	Peixe com Côco	Alberto Lonato, Josias e Maceió do Cavaco
B	Brasil Mestiço, Santuário de Fé	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
	Dia a Dia	Candeia e Jaime
	Estrela Guia	Sivuca e Paulo César Pinheiro
	Regresso	Cadeia
	Meu Castigo	Paulo César Pinheiro
	Última Morada	Noca da Portela e Natal

Fonte: “Brasil Mestiço”, 1980. Odeon

A poética evidencia essa mestiçagem, cujos temas do cotidiano começam a ganhar vida e refletem experiências intimistas. Isso é interessante, pois como Brügger aponta: “O período de 1961-1986 foi caracterizado por José Murilo de Carvalho como marcado pela ausência de representações do Brasil nas canções. Para ele, no período militar, ‘surgiram canções de natureza política, mas eram protestos contra o governo, não representações do Brasil.’”¹⁷¹ No entanto, a contribuição de Clara, nesse sentido, não é de um protesto direto contra o regime militar, mas representar o país no seu cotidiano, nos sentimentos e no diálogo com o mundo popular. É trazer à tona diferentes sentimentos que dialoguem com a sociedade.

Clara Nunes propagava a mestiçagem como parte da riqueza cultural do Brasil que muitas vezes não era reconhecida frente às situações de desigualdade e exploração social vividas. Ela denuncia, como defende Brügger:

[...]. E este aparece em diversas músicas do repertório de Clara, através, sobretudo, da denúncia de situações de exploração e desigualdade sociais, tanto relativas ao período escravista, como referente às dificuldades dos trabalhadores e das agruras dos nordestinos obrigados a conviver com a seca. Assim, pode-se afirmar que o “Brasil Mestiço” de Clara apresenta os conflitos e as desigualdades sociais, bem como se associa a uma ideia de pluralidade e não de uniformidade social.¹⁷²

Percebemos até aqui a trajetória de Clara marcada por momentos diversos em um processo de busca por sua identidade enquanto artista e pessoa. As suas origens, a

¹⁷¹ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **Op. Cit.** p. 149-150.

¹⁷² *Idem.* p. 153.

religiosidade manifesta, a consciência de país em que vive, permitem ampliar seu público por meio da ideia de um Brasil Mestiço.

2. SAMBA, CARNAVAL E ALEGRIA



**@WILD
SCRAP**

Averiguar o carnaval em sua multiplicidade e na sua relação com a cantora Clara Nunes faz com esse capítulo seja organizado em uma sessão dividida em dois subtópicos: **Escolas de samba: carnaval e alegria**, que analisa o contexto de desenvolvimento das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro desde o início do século XX, com os primeiros grêmios até a sua consolidação do carnaval com a criação do Sambódromo, a Marquês de Sapucaí, e na organização dos desfiles e nos sambas-enredos.

A partir dos temas, em **Portela na Avenida e Macunaíma: de hino a folclore** é feita uma análise sobre o Grêmio Recreativo Escola de Samba – Portela, fundado em 1922 com o nome de Conjunto Carnavalesco Oswaldo Cruz, sendo escolhida como favorita de Clara Nunes. Para isso são verificadas duas músicas: “Portela na Avenida” (Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte) – samba-enredo (e exaltação) da escola no ano de 1972; e, “Macunaíma – o Herói da Nossa Gente” (David Correa e Norival Reis) – samba-enredo da Portela em 1975.

Por fim, **Ijexá e os filhos de Gandhi** tem como intuito perceber que o repertório de Clara Nunes não ficou preso no circuito carioca, gravando a música Ijexá com o bloco carnavalesco baiano, Filhos de Gandhi. É igualmente feita a análise da música homônima, sendo interessante ressaltar que nessa composição de Edil Pacheco há o uso de vários termos em Ioruba, dialeto nativo de alguns povos trazidos da África, mostrando a qualidade polissêmica das canções de Clara.

2.1 ESCOLAS DE SAMBA: CARNAVAL E ALEGRIA

É interessante notar que as escolas de samba, principalmente as cariocas, nasceram da mesma forma que boa parte do que denominamos de brasilidade, ou seja, por meio da junção de várias manifestações. Monique Augras descreve:

[...] Tanto os velhos sambistas quanto os estudiosos são unânimes em apontar, nos ranchos¹⁷³, a origem das escolas de samba. Melhor dizendo, foi na junção dos ranchos – herdeiros, por sua vez, dos ternos de reis nordestinos – com os blocos e cordões das ruas do Rio que se deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba, do mesmo modo que foi o encontro, nos terreiros do candomblé da Saúde e

¹⁷³ “[...]. Os Ranchos eram associações que desfilavam ou faziam cortejo de carnaval, e supõe-se que as suas influências vinham de dança e divertimentos derivados da cultura africana, como Congos e Cucumbis, divertimentos estes mais difundidos entre as camadas mais populares”. – Disponível em: <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-ranchos.html> - acesso em 30 de outubro de 2017. É interessante notar que as escolas de samba não surgem já prontas, conforme são conhecidas hoje, sendo assim, uma mescla de várias associações e manifestações.

da Cidade Nova, dos devotos cariocas com o samba baiano de roda que deu origem, nas primeiras décadas deste século, ao samba que hoje se tornou emblemático do Rio de Janeiro.¹⁷⁴

Isso demonstra que não é possível pensar no samba e em suas escolas como locais exclusivos de uma única forma de expressão artística. São manifestações plurais que se desenvolvem a partir da troca, do diálogo e do convívio entre diferentes culturas e povos. Apesar de desde seu início ele ser perseguido e repreendido, todavia encontrou as brechas que precisava para conseguir se firmar, se confundindo com músicas religiosas, possibilitando sua coexistência em um ambiente orgulhosamente intolerante. Os ranchos, dessa forma, sobreviveram conforme Augras:

[...]. Eis um belo exemplo do pragmatismo que também animará os responsáveis pelas escolas de samba. O rancho, não satisfeito de ser um modelo de desordem e organização, ainda tem o cuidado de contar, entre os seus dirigentes, com oficiais de polícia que lhe garantirão a legitimidade. Assim como os terreiros, que sempre incluíram autoridades entre seus dignitários, os ranchos cultivam amigos entre os quadris da polícia local. Essas alianças são, obviamente, de mão dupla: os policiais amigos vêm a ser também cronistas carnavalescos, e seus jocosos apelidos como que tornam visível a permeabilidade entre figuras emblemáticas da ordem e da desordem.¹⁷⁵

Já nos anos 1920¹⁷⁶, o samba passa a empreender um caminho rumo a respeitabilidade e as escolas começam a ganhar espaços importantes para a transmissão dos saberes. Conforme Augras, em 1930, existiam cinco escolas de samba no Rio de Janeiro: “Cada Ano Sai Melhor (São Carlos), Estação Primeira de Mangueira, Oswaldo Cruz (a futura Portela), Para o Ano Sai Melhor (Estácio) e Vizinha Faladeira (Praça Onze)”.¹⁷⁷ Cavalcanti desvela o surgimento das escolas de samba da seguinte forma:

¹⁷⁴ AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-enredo**. Rio de Janeiro. Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 17.

¹⁷⁵ *Idem*. p. 23.

¹⁷⁶ Vários autores trabalham com a evolução histórica do carnaval, principalmente do carioca e suas particularidades, sendo alguns trabalhos feitos por cronistas que se voltam ao estudo da história das diferentes agremiações, focando nas Escolas de Samba e em suas trajetórias. Para saber mais: CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba**: o quê, quem, como, quando e porquê. Rio de Janeiro: Ed. Fontana, 1974. COSTA, Haroldo. **Salgueiro**: academia do samba. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984. BARBOSA, Marília. SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. VALENÇA, Raquel. **Serra, Serrinha, Serrano**: império do samba. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981. PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **O Carnaval Brasileiro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. VON SIMSON, Olga. **Raízes Sociológicas do Folclore Carnavalesco no Sudeste Brasileiro**. Monografia apresentada ao Concurso Sílvio Romero. Rio de Janeiro: INF/Fundação Nacional de Arte, 1988. FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. SOIHET, Rachel. **A Subversão Pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Uberlândia: EDUFU, 2008.

¹⁷⁷ AUGRAS, Monique. **Op. Cit.** p. 25.

[...]. O núcleo social de formação das escolas foram os blocos. A “primeira” escola de samba, a Deixa eu Falar, do bairro do Estácio surge no final da década de 20, ao que tudo indica a partir dos laços de sociabilidade construídos em torno de Tia Ciata (Moura:1980). O compositor Cartola e seus companheiros formam a Mangueira a partir dos blocos existentes no morro. Paulo da Portela e Antônio Rufino, organizadores do Bloco Pioneiros de Oswaldo Cruz, e frequentadores da casa de outra “tia”, Dona Ester, formam em 1932 a escola Vai Como Pode, depois conhecida como Portela. Haroldo Barbosa comenta também a necessidade experimentada pelo morro do Salgueiro (em 1932/1933) de criação de uma escola de samba [...]. As origens culturais afro-brasileiras do mundo do samba, e seu enraizamento entre os negros e mulatos componentes das camadas pobres urbanas são pontos amplamente afirmados na literatura. Com frequência, essa visão historicamente correta associa-se, entretanto, à outra ideia (por sua vez recorrente na bibliografia sobre cultura popular de modo geral) da suposta autenticidade e correlata deterioração da “pureza” das escolas de samba. Essa ideia, ideologicamente influente, é muitas vezes sustentada mesmo por quem admite um outro ponto também consensual nessa literatura: o processo de troca e imitação que estrutura as escolas de samba enquanto tais.¹⁷⁸

Ainda sobre os primórdios da comemoração do carnaval durante a Era Vargas (1930-1945), o governo passa a empregar as escolas de samba para defender sua ideologia, utilizando-se desse meio para difundir seus objetivos através do carnaval, que permitia o diálogo entre o popular e o nacional.

Ou seja, no período em que Clara saía para defender as cores da Portela ou de qualquer outra escola, ela não chegou a vivenciar a experiência de “pisar na passarela”, ou seja, no Sambódromo, escrita com letra maiúscula para diferenciar do que era a Rua Marquês de Sapucaí, ainda que nesta Clara tenha defendido a Portela. Durante os anos de 1971 a 1984, várias escolas obtiveram a titulação máxima do carnaval, sendo elas:

Quadro 8: Vencedores do Grupo 1 do Carnaval do Rio de Janeiro de 1971 a 1984

Ano	Data do desfile	Escola de Samba	Enredo	Pontuação
1971	21 de fevereiro	Acadêmicos do Salgueiro	Festa Para um Rei Negro	128 pontos
1972	13 de fevereiro	Império Serrano	Alô, alô, Taí Carmem Miranda	68 pontos
1973	04 de março	Estação Primeira de Mangueira	Lendas de Abaeté	59 pontos
1974	24 de fevereiro	Acadêmicos do Salgueiro	Rei da França na Ilha da Assombração	94 pontos
1975	09 de fevereiro	Acadêmicos do Salgueiro	O Segredo das Minas do Rei Salomão	108 pontos
1976	29 de fevereiro	Beija-flor	Sonhar Com Rei Dá Leão	122 pontos
1977	20 de fevereiro	Beija-flor	Vovó e o Rei da Saturnália na	86 pontos

¹⁷⁸ CAVALCANTI, Maria Laura V.C. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994. p. 23-24.

			Corte Egipciana	
1978	05 de fevereiro	Beija-flor	A Criação do Mundo na Tradição Nagô	166 pontos
1979	15 de fevereiro	Mocidade Independente de Padre Miguel	Descobrimento do Brasil	163 pontos
1980 ¹⁷⁹	17 de fevereiro	Portela	Hoje Tem Marmelada	93 pontos
		Imperatriz Leopoldinense	O Que É Que a Bahia Tem	
		Beija-flor	O Sol da Meia-noite, uma Viagem ao País das Maravilhas	
1981	01 de março	Imperatriz Leopoldinense	O Teu Cabelo Não Nega	167 pontos
1982	21 de fevereiro	Império Serrano	Bum bum Paticumbum Prugurundum	187 pontos
1983	13 de fevereiro	Beija-flor	A Grande Constelação das Estrelas Negras	204 pontos
1984 ¹⁸⁰	03 de março	Portela	Contos de Areia ¹⁸¹	203 pontos
	04 de março	Estação Primeira da Mangueira	Yes, Nós Temos Braguinha	208 pontos

Fonte: Informações disponíveis no *site* da “Academia do Samba”

Outro ponto importante que deve ser ponderado é o processo de criação do samba-enredo até a transformação deste em alegorias e até mesmo na organização geral do desfile. Sobre os sambas-enredo, Cavalcanti apresenta:

[...] Na visão que proponho, os enredos e sambas-enredo do carnaval constituem um processo artístico específico que deve ser entendido no contexto sociológico e

¹⁷⁹ O ano de 1980 foi um ano atípico pois houve empate entre três escolas: Portela; Imperatriz Leopoldinense e a Beija-flor, todas com 93 pontos cada.

¹⁸⁰ Para o carnaval de 1984, há uma curiosidade muito importante sobre a forma como se organizou a festa. De acordo com a Academia do Samba: “No final do carnaval de 1983, o Governo do Estado do Rio de Janeiro decide atender as aspirações de todos os sambistas e construir em definitivo a passarela para os desfiles das Escolas de Samba. No dia 2 de março de 1984 é inaugurada a Passarela do Samba, que ficou mais conhecida como Sambódromo, com os desfiles das Escolas de Samba do Grupo 1-B. As Escolas de Samba pertencentes ao Grupo 1-A (formado por 14 agremiações) passa a desfilar em dois dias. No domingo de carnaval desfilam sete agremiações e, na segunda-feira, as outras sete. São proclamadas duas campeãs, uma no domingo e outra na segunda-feira (independentemente do número de pontos das outras escolas em cada dia de desfile, isto é, a campeã de um dia pode ter menos pontos que a segunda ou terceira colocada do outro). Além disto os jurados do desfile de domingo não são os mesmos do desfile de segunda. No sábado seguinte (o sábado das campeãs) um terceiro grupo de jurados escolhem a “Supercampeã”. Disputam o supercampeonato as três primeiras colocadas de cada dia do grupo 1-A e as duas primeiras colocadas do Grupo 1-B. Este sistema só prevaleceu neste ano. É criada a coordenação de jurados, sendo realizado o I Curso de Jurados. As notas de cada quesito passam a valer de 5 a 10. Deixa de constar no regulamento a exigência de a comissão de frente desfilar atrás do carro abre-alas. A Escola de Samba Unidos de São Carlos decide trocar seu nome para Estácio de Sá e estreia com este novo nome no Grupo 1-A”. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/desfiles/1984.htm> - acesso em 30 de outubro de 2017.

¹⁸¹ É muito relevante apontar esse desfile, uma vez que ele foi feito como uma também homenagem a Clara Nunes, que havia morrido no ano anterior.

cultural do ciclo anual do desfile. [...] Enredo e samba-enredo são um lugar de ampla circulação de ideias, onde ecoam e se reinterpretem os mais diversos tópicos do imaginário social nacional. Sua análise revela a interação tensa entre níveis distintos de cultura, pois a passagem do enredo à samba-enredo e a confecção deste último confrontam visões de mundo diferenciadas sintetizadas por dois personagens centrais no ciclo do desfile: o carnavalesco e os compositores.¹⁸²

O enredo, dessa forma, deve se transformar no desfile carnavalesco, ou seja, as palavras, e a própria música, devem ser transpostos para o campo visual, da dança, coreografia, aliado aos figurinos, fantasias e projetos gráficos dos carros alegóricos. Nesse ponto, Cavalcanti afirma que é necessária uma discussão mais profunda para refletir a relação entre alegorias e o samba-enredo:

[...] pois as alegorias falam “mais” num outro sentido também. Não se trata apenas de certos carros desenvolverem tópicos não previstos numa sinopse. Trata-se da natureza mesma das alegorias. Mesmo as alegorias previstas num projeto terminam por falar mais, muito mais, do que o seu enunciado verbal faria supor. O conjunto de seus elementos visuais remete simultaneamente a tantos sentidos possíveis, que vê-las em desfile é extasiar-se, encher os olhos e acolher a perplexidade diante da impossibilidade de decifrá-las totalmente. Esse é seu poderoso encanto. Impossível compreendê-las totalmente: dentro do barracão nunca estão prontas. Tudo o que podemos ver, e o processo surpreende o próprio carnavalesco, são elementos que dia a dia se agregam. Na concentração, aprontam-se apenas instantes antes de sua entrada em desfile. Assim mesmo, quando a primeira entra, a última ainda está se aprontando. No desfile, elas passam grandiosas diante dos olhos. Inútil querer detê-las, elas se sucedem impiedosamente. Se tivéssemos a liberdade de movimento para acompanhar apenas uma delas, perderíamos todas as demais, e o conjunto do desfile.¹⁸³

Isso demonstra como é impossível examinar o carnaval das escolas sem pensar na sua unidade. Ele não é composto por diferentes blocos que agem como um só, na mesma medida que não dá para compreender o desfile apenas a partir de um fragmento. Ele é um todo, compacto, conta uma história por meio de suas alas, passistas, carros alegóricos, mestres-salas e porta-bandeiras.

O desfile em si é notável, uma vez que é o resultado de quase um ano de trabalho das escolas. De forma geral, ele se organiza da seguinte maneira:

¹⁸² CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Op. Cit.** p. 81-82.

¹⁸³ *Idem.* p. 152-153.

Quadro 9: Elementos e organização do desfile das escolas de sambas do Rio de Janeiro

Elemento	Organização	Observação
Comissão de Frente	- Apresenta a agremiação ao público; - 10 a 15 membros.	
Abre-alas	- Primeira alegoria; - Traz o nome e/ou símbolo da escola.	
Alegorias	- Cada escola pode levar de 5 a 8 carros alegóricos	
Ala das Crianças	- Crianças da comunidade; - Podem ajudar a contar o enredo.	- Não são avaliadas.
Ala dos Compositores	- Compositores da escola.	
Mestre-Sala e Porta-Bandeira	- Casal responsável por carregar a bandeira da escola;	- Devem apresentar movimentos suaves.
Rainha da Bateria	- Apresenta a bateria.	- Não é obrigatório.
Bateria	- 200 a 300 ritmistas de percussão; - Devem sustentar a cadência durante todo o desfile.	- Os instrumentos utilizados devem ser: chocalho; cuíca; agogô; tamborim; surdo 1º, 2º e 3º; repique; caixa e atabaque.
Carro de Som	- Traz o intérprete ou puxador.	
Ala dos Passistas	- Cerca de 40 componentes; - Importante para a evolução.	
Ala das Baianas	- Mínimo de 70 mulheres; - Representam as “mães do samba”.	- Simbolizam a experiência e a tradição da escola
Tripés	- Carros menores que auxiliam as alegorias maiores.	
Velha Guarda	- Encerram o desfile; - Grupo dos sambistas mais idosos; - Desfilam com roupas de gala e honrarias.	- Usualmente, são os fundadores da escola ou membros mais antigos.
Alas	- Podem ser tanto quanto o enredo precisar.	

Fonte: do autor.¹⁸⁴

Cavalcanti, já na conclusão de seu livro sobre o carnaval carioca, sistematiza e traduz o que é o desfile de carnaval em sua forma mais soberana e atrativa. Descreve como a experiência que pode ser compartilhada tanto para os integrantes da escola que vivem esse momento de forma endógena, quanto para os espectadores que assistem extasiados ao comovente instante em que as escolas se mostram soberanas e plenas na avenida:

[...]. O desfile é o apogeu desse ciclo anual. Os diferentes elementos e componentes da escola reúnem-se pouco a pouco na concentração. [...] A escola gradualmente se

¹⁸⁴ As informações foram obtidas no iconográfico feito pelo portal IG: “Como funciona o desfile de uma escola de samba na Sapucaí” – disponível em: <http://carnaval.ig.com.br/rio/como-funciona-o-desfile-de-uma-escola-de-samba-na-sapucaí/n1597622378071.html>

ordena e avança já posicionada para a armação. O som agudo da sirene rompe o ar, avisando o início da cronometragem – é agora, o coração da festa. [...] Desfile é brincar de se exibir, é se exibir brincando, é dar tudo de si: é carnaval, amanhã não tem mais. Assistir o desfile é brincar e apreciar ao mesmo tempo. As escolas se sucedem ordenadas pela mesma estrutura dramática: a Comissão de Frente e o carro Abre-Alas introduzem a escola e o enredo de seu desfile, e as alas, que chegam fantasiadas, cantando e dançando, logo tornam a comunicação mais quente. Entre elas, os carros alegóricos distinguem seções narrativas, e entre eles situam-se também os elementos especiais do desfile cujo posicionamento varia de escola para escola – mestres-sala e porta-bandeira, baianas, passistas (no meio disso, os artistas, as pessoas famosas, as mulheres e homens bonitos). O desfile é um fluxo narrativo que supõe um ponto fixo de observação. A evolução linear da escola, pontuada por elementos diferenciados, evoca sucessiva e ininterruptamente no espectador sentimentos e atitudes muito diversos: o desejo de sambar e participar que a evolução harmoniosa e alegre de uma ala desperta; a vitalidade do poderoso ritmo da bateria que pulsa junto com o coração; a admiração extática da habilidade dos passistas, do comovente e luxuoso balé do mestre-sala e porta-bandeira, e das muitas possibilidades do enredo trazidas pelos sugestivos carros alegóricos.¹⁸⁵

Clara Nunes gravou algumas músicas para diferentes escolas de samba e até mesmo de compositores que influenciaram a formação do samba carioca, como o caso de “Alvorada”, composta por Cartola, Carlos Cachça e Hermínio Bello de Carvalho. As suas primeiras gravações são de Odete Amaral e de Clara. Os três são importantes para a formação das escolas de samba e até mesmo dos padrões rítmicos do estilo musical, sem contar o desenvolvimento da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.¹⁸⁶ Além disso, Clara gravou “Misticismo da África ao Brasil” do Império da Tijuca e “Festa Para um Rei Negro” do Salgueiro¹⁸⁷, em seu disco “Clara Nunes”, de 1971, além da música “Ê Baiana” que fez bastante sucesso no carnaval deste ano e “Ilu Ayê” da Portela, em seu disco “Clara, Clarice, Clara”, de 1972. Nessa obra, ela também gravou “Seca no Nordeste”, que foi samba-enredo da Tupi de Brás da Pina, em 1961. Mas, a escola que é considerada a sua “de coração”, ou seja, aquela que ela participa ativamente desfilando durante o período do carnaval, foi a Portela.

Sua aproximação com a escola ocorre já em 1972, com a gravação do samba-enredo em seu segundo disco produzido por Adelson Alves. É interessante perceber a estratégia utilizada pelo então produtor. Usualmente os discos de Clara eram gravados nos primeiros meses do ano (conforme anexo), o que possibilita acrescentar ao disco alguns sucessos do carnaval do mesmo ano. Isso facilita o processo de identificação dela no mundo do samba.

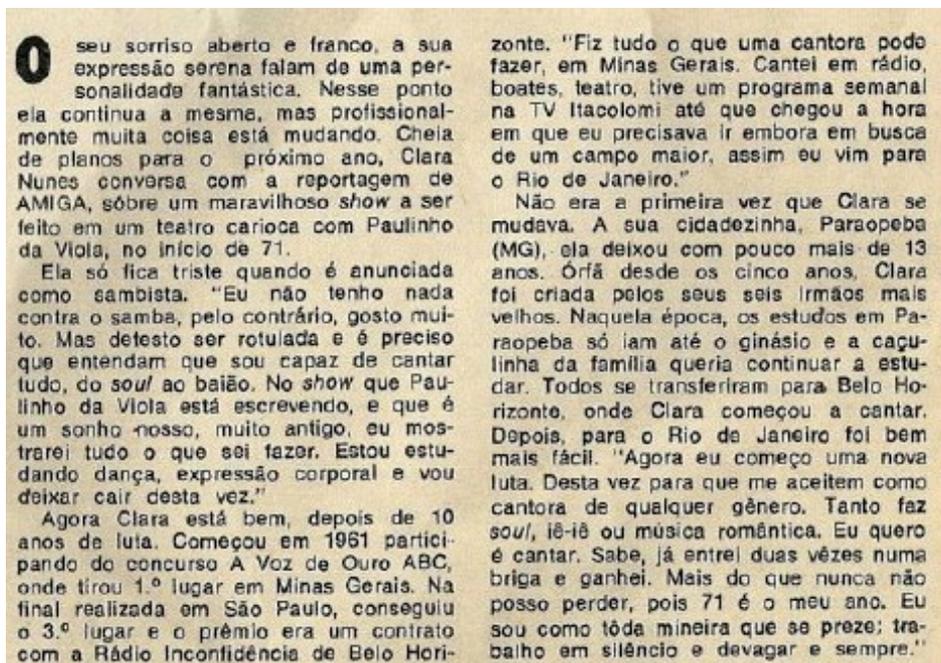
¹⁸⁵ CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **Op. Cit.** p. 211-212

¹⁸⁶ MATTOS, Regiane Augusto de. *História e Cultura Afro-brasileira*. – São Paulo: Contexto, 2007, p. 139.

¹⁸⁷ *Idem.* p. 186

Apesar disso, Clara não gostava de ser identificada “apenas” como sambista por acreditar que isso limitava as possibilidades de seu trabalho, conforme podemos ver na imagem:

Imagem 44: “Uma nova Clara Nunes”



Fonte: Revista Amiga. Nº 29. Dezembro de 1970

Apesar disso, sua relação com o carnaval vai, ao longo dos anos, se tornando cada vez mais íntima, tanto que até o começo da década de 1980, ela grava “Macunaíma, Herói da Nossa Gente” tanto em seu disco “Clara” de 1980, como ela participa do desfile de 1975, defendendo a Portela. O começo dos anos 80 é importante, pois ela grava “Serrinha”, em seu último disco “Nação” (1982), música feita em homenagem à Império Serrano e ao morro da Serrinha, reduto do jongo, e “Portela na Avenida”, em seu disco “Clara” (1980). A sua relação com a Portela é muito relevante, pois além da ideia da promoção e do lucro que podem ser entendidas dentro da lógica da indústria fonográfica, é preciso compreender a identificação do indivíduo com a escola e seu pertencimento em seu interior.

2.2 “MACUNAÍMA” E “PORTELA NA AVENIDA”: FOLCLORE E EXALTAÇÃO NA PASSARELA DO SAMBA

Imagem 45: “Clara sob a proteção da águia da Portela, em um de seus muitos shows na quadra da agremiação. Wilton Monteiro”¹⁸⁸.



Fonte: FERNANDES, Vagner. Clara Nunes - Guerreira da Utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 316

¹⁸⁸ Legenda feita por Vagner Fernandes.

A relação de Clara Nunes com a Portela se inicia por volta de 1972, quando a cantora grava o samba-enredo “Ilu Ayê”. Sem ainda ser identificada com a escola, essa relação aumenta e a partir disso, Clara a elege como sua escola “do coração”. Ainda que grave músicas de outras e sambas de outros compositores, Clara é vista como a cantora que mais gravou canções dos compositores da Portela. De acordo com Fernandes, sua predileção pela escola é influenciada por Adelson Alves, que era portelense.¹⁸⁹ Mas, não devemos simplificar a relação de Clara com a Portela, uma vez que esta pode ser compreendida por meio de elos de ligação e pertencimento.

A águia altaneira da Portela é um símbolo muito importante para a escola. Usualmente a figura dessa ave de rapina está associada a coragem e força. Além disso, sua imagem é relacionada à proximidade com Deus, sendo muitas vezes considerada como uma mensageira divina ou até mesmo o próprio poder divino manifesto.¹⁹⁰

Não menos fascinante é compreender que uma das primeiras escolas de samba a se organizar no Rio de Janeiro, a Portela, escolhe justamente essa ave para ser sua representação e estar estampada em sua bandeira. Dessa forma, é fundamental pensarmos a história dessa agremiação, associando sua formação ao próprio carnaval.

O Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela foi fundado em 11 de abril de 1923, inicialmente com o nome de Conjunto Oswaldo Cruz, e é a escola mais antiga ainda em atividade do carnaval carioca, além de ter participado de todos os desfiles de escolas de samba da cidade.¹⁹¹ Ademais, também é a escola que detém mais títulos do carnaval, sendo vitoriosa nos desfiles dos anos de 1935, 1939, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1947, 1951, 1953, 1957, 1958, 1959, 1960, 1962, 1964, 1966, 1970, 1980, 1984 e 2017, fazendo parte do Grupo 1 das escolas de samba.

Durante a década de 1930, o concurso foi estruturado e ganhou apoio do então prefeito da cidade. No entanto, ainda estava aquém do que era desejado pelos sambistas e agremiados. Em 1934, a Portela sai com o segundo lugar. Desde o início das suas atividades, sua principal rival era a Mangueira, tanto que é dito em sua história oficial:

¹⁸⁹ Fernandes, Vagner. **Op. Cit.**

¹⁹⁰ Informações disponíveis em: <https://www.significados.com.br/aguia/> - acesso em 31/10/2017

¹⁹¹ Informação disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia> - acesso em 31/10/2017.

[...]. A comissão julgadora foi composta por cronistas de vários jornais: Francisco Neto (A Pátria), Floriano Costa (A Sentinela), Venerando da Graça (O Radical), Antônio Veloso (O Paiz) e Jota Efegê (Diário Carioca). A Vai Como Pode terminou na segunda colocação, sendo destacada pelo seu "conjunto com forma característica de Escolas de Samba". Como prêmio pelo vice-campeonato, o pessoal da Portela ganhou uma taça de bronze. O título principal ainda não havia sido conquistado, mas a Portela já demonstrava que seria em pouco tempo a maior escola de samba do carnaval carioca. Até então, a Mangueira reinava absoluta no hall das campeãs, mas não por muito tempo, pois essa situação, definitivamente, estava com os dias contados.¹⁹²

A situação realmente muda quando, nos anos seguintes até a década de 1960, a Portela ganha diversas vezes o desfile. É interessante notar que na década de 1970, eles só vencem em 1970, com a música “Foi Um Rio que Passou em Minha Vida” de Paulinho da Viola. Depois, apenas em 1980 a escola ganha novamente o título, em um ano em que houve três campeãs. Sobre esse desfile, a Portela se manifesta:

[...]. Oitava escola a desfilar, já com o dia clareando, a Águia abria um desfile que faria muita gente lembrar de algumas alegres tardes vividas na infância. A Portela cantava o circo e seus personagens. Mostrava a todos "como é doce ser criança outra vez e se atirar nos braços da folia". Embalado nesse sonho pueril, o público aplaudia e cantava o samba da Portela do início ao fim do inesquecível espetáculo. O tradicional azul-e-branco da Portela surgia na passarela mesclado a outras cores, criando um espetáculo colorido e de muito bom gosto. Logo após o abre-alas, adultos e crianças davam os primeiros sinais da descontração que estava por vir, seguidos por mágicos e palhaços exibindo seus talentos para a "platéia". As alegorias chamavam a atenção. Os destaques, com suas fantasias sempre luxuosas, também arrancavam aplausos, bem como as respeitadas baianas portelenses. Focas, cavalos, elefantes, atiradores de faca, mágicos, palhaços, mulheres barbadas... Para cada personagem que passava, uma emoção diferente, um momento distinto na lembrança. Alegria era o que não faltava à Portela. Viriato criou diversas brincadeiras e invenções para motivar o público. Aliás, em qualquer circo a platéia também tem sua contribuição para o sucesso do show, e no desfile da Portela não poderia ser diferente. As arquibancadas eram chamadas a participar, brincar e cantar. E a fórmula funcionou perfeitamente. O segredo? Certamente a facilidade de leitura do enredo, uma vez que o circo e seus personagens são do conhecimento de todos. Igualmente importante para a excelente comunicação que o desfile da Portela teve com o público foi o belo samba de David Correa, Jorge Macedo e Norival Reis, que, em perfeita sintonia com a proposta do enredo, também não complicava, o que o permitia ser facilmente assimilado por todos os presentes. No fim, com o samba cantado em coro, os gritos de campeã foram inevitáveis. Mesmo carnavalescos e dirigentes de outras agremiações reconheciam a superioridade da Portela. Os jornalistas também destacavam o favoritismo de nossa escola, embora reconhecessem que o resultado seria muito apertado e equilibrado. O resultado era aguardado com bastante expectativa, e, após uma emocionante apuração, três escolas - Portela, Beija-Flor e Imperatriz Leopoldinense - obtiveram notas máximas do início ao fim, dividindo o título de campeã. Enquanto os comentaristas destacavam o carnaval de 1980 como o mais disputado de todos os tempos, a festa começava em Madureira. No meio da alegria, um susto...

¹⁹² Informação disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia> - acesso em 31/10/2017.

O presidente Carlos Teixeira Martins passara mal com a emoção da apuração... Felizmente, chegou a notícia de que seu estado não era grave, e os portelenses, aliviados, puderam recomeçar a festa, evidentemente sem hora para acabar...¹⁹³

Durante o período ativo de Clara Nunes, a Portela só foi campeã em 1980. Apesar disso, algumas gravações ficaram eternizadas na voz da cantora, como “Ilu Ayê” e “Macunaíma, Herói da Nossa Gente”. O enredo de 1984, chamado “Contos de Areia” foi feito em homenagem à cantora, que havia falecido no ano anterior. A seguir todos os sambas-enredo da Portela de 1971 a 1984:

Quadro 10: Sambas-enredo da Portela de 1971 a 1984.

Ano	Enredo	Classificação
1971	À Lapa em Três Tempos	2o
1972	Ilu Ayê	3o
1973	Pasárgada, o Amigo do Rei	4o
1974	O Mundo Melhor de Pixinguinha	2o
1975	Macunaíma, Herói de Nossa Gente	5o
1976	O Homem do Pacoval	4o
1977	A Festa de Aclamação	2o
1978	Mulher À Brasileira	5o
1979	Incrível, Fantástico, Extraordinário	3o
1980	Hoje Tem Marmelada	1o
1981	Das Maravilhas do Mar, Fez-se o Esplendor de uma Noite	3o
1982	Meu Brasil Brasileiro	2o
1983	A Ressurreição das Coroas – Reisado, Reino, Reinado	2o
1984	Contos de Areia	1o

Fonte: Informações disponíveis no *site* da “Academia do Samba” em 31/10/2017.

Todas as grandes escolas de samba têm algumas músicas que são feitas para auto exaltação, ou seja, que podem ser consideradas hinos da escola e que tem a intenção de exaltar seus feitos e sua função social, tanto dentro quanto fora do período do carnaval. Dessa forma, Paulinho da Viola compôs, em 1970, o samba “Foi um Rio que Passou em Minha Vida”, não exatamente com o intuito de fazer um hino à escola, mas com trechos de nostalgia que diziam: “*Ai, minha Portela, quando vi você passar, senti meu coração apressado, todo meu corpo tomado, minha alegria voltar*” e com outros trechos que remetem ao azul da escola. Essa música marcou época e trouxe a escola para o centro das atenções. Consequentemente, ao gravar “Portela na Avenida”, Clara não está apenas homenageando sua escola de samba, mas também a enaltecendo a partir de seu capital simbólico. A seguir

¹⁹³ Informação disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia> - acesso em 31/10/2017.

podemos ver uma imagem de Clara defendendo a Portela durante o carnaval de 1983, o último que participou:

Imagem 46: “Coroada como uma rainha, ela desfila pela última vez na Portela, em 1983. A escola levou para a Avenida o enredo ‘A ressurreição das coroas’”. Arquivo Fotográfico do CPDoc/JB”



Fonte: FERNANDES, Vagner. Clara Nunes - Guerreira da Utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 252

É preciso ressaltar que mesmo que em última análise o objetivo final das escolas de samba seja vencer a competição, alguns fatores devem ser levados em conta. Para a avaliação do carnaval, é composto um júri com 40 pessoas que dão nota para dez quesitos:

Quadro 11: Quesitos analisados no julgamento do desfile de uma escola de samba

Quesito	O que é levado em conta
Samba-enredo	- Adequação da letra ao enredo; - Adaptação à melodia; - Ritmo; - Riqueza melódica.
Alegorias e Adereços	- Elementos cenográficos (carros alegóricos): devem estar bem relacionados ao enredo
Bateria	- Manutenção da cadência; - Harmonia dos sons dos instrumentos.
Harmonia	- Integração entre o puxador do samba e os integrantes da escola.
Conjunto	- Avaliação global do desfile: coesão e entrosamento entre as linguagens musical, dramática e visual.
Fantasia	- Uniformidade nas alas (a avaliação é feita de forma semelhante a Harmonia)
Evolução	- Padronização dos espaços e do uso do tempo.
Mestre-sala e Porta-bandeira	- Avaliação do desempenho: cortejo, apresentação e proteção do estandarte da escola.
Enredo	- Análise do texto escrito e da sua relação com a dramatização visando o entendimento do tema; - Uso da criatividade.
Comissão de Frente	- Desempenho: saudar o público e apresentar a escola.

Fonte: Revista Super Interessante, 2016.¹⁹⁴

Dessa forma, no ano de 1975 o tema escolhido para ser o samba-enredo da Portela foi o livro de Mário de Andrade, *Macunaíma*. Essa obra é considerada um dos pilares da cultura nacional. Escrito em seis dias por Mário de Andrade e publicado em 1928, o livro reúne mitos

¹⁹⁴ Quadro feito com base nas informações disponibilizadas pela Revista Super Interessante, que sintetiza a forma como são avaliadas as escolas de samba do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/como-se-avalia-um-desfile-de-escolas-de-samba/>

e lendas indígenas, fazendo parte do movimento Modernista Brasileiro e se aliando à tendência do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade¹⁹⁵.

O próprio autor a nomeou como uma rapsódia, que reúne elementos populares com uma composição mais elitista. Sua principal fonte de inspiração é o livro “*Vom Roraima zum Orenoco*” (De Roraima ao Orenoco) do etnólogo alemão Koch-Grünberg, que sistematiza o universo mitológico de diferentes grupos indígenas da região amazônica. A obra visa construir uma alegoria nacional, se apropriando de vários elementos nacionalistas, sem, no entanto, ser xenofóbico: é muito mais uma releitura e crítica da realidade brasileira.

O personagem Macunaíma foi inspirado na cultura popular, tendo sua personalidade marcada por “mentiras, traições, safadezas”¹⁹⁶. Se casa com uma índia que, antes de morrer, lhe dá uma pedra-amuleto da sorte, a muiraquitã. Tal objeto lhe dava a possibilidade de se tornar um herói. Depois de diversos malabarismos, quando perde, recupera e perde novamente o amuleto e descobre a inutilidade de seu ideal, se transforma numa constelação celeste. O livro se baseia em lendas e mitos indígenas e traduz a ideia do herói sem caráter¹⁹⁷. O personagem Macunaíma simboliza uma nação quando as três etnias se cruzam: o branco, o índio e o negro. O folclore é sua matéria-prima, um país ainda em construção, ainda imaturo.

¹⁹⁵ A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento cultural que iniciou o Modernismo no Brasil e representou uma renovação das linguagens artísticas. A experimentação e a criatividade rompem com modelos europeus clássicos, em busca de novas formas de expressar o nacional, uma identidade que coordenasse com a ideia de uma estética inovadora. O objetivo era uma arte mais brasileira. São representantes dessa época Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graça Aranha, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida, Villa-Lobos, Di Cavalcanti, entre outros. Sobre esse período e movimento, consultar: ALAMBERT, Francisco. **Almanaque de 22**: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Editora Scipione, 1992. NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitismo” artístico. **Gragoatá**, Niterói, n° 39, p. 376-391, 2º sem. 2015. AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista Cultura e Extensão da USP**. Vol. 7. p. 25-29, 2012. JOBIM, José Luís. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2012. WALDMAN, Thaís. À “frente” da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. **Estud. hist. (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 71-94, junho 2010.

¹⁹⁶Disponível em <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/portugues/macunaima-mario-de-andrade-cria-uma-metafora-do-brasil.htm> - acesso em 01/11/2017

¹⁹⁷ A obra de Mário de Andrade se utiliza de várias lendas indígenas, assim como apresenta personagens reais, como Tia Ciara, que foi importante figura tanto para a cultura afro-brasileira quanto para o desenvolvimento musical no Rio de Janeiro. Para mais informações sobre ela: MOURA, Roberto. **Tia Ciara e a Pequena África no Rio de Janeiro**. FUNARTE, 1983. **Cartilha Mulher Negra Tem História**, de Alzira Rufino, Nilza Iraci, Maria Rosa, 1987. OLIVEIRA, Eduardo (org.). **Quem é Quem na Negritude Brasileira**. São Paulo, Congresso nacional, 1998. SILVA, Lucia. **Luzes e Sombras na Cidade: no rastro do castelo e da Praça Onze**. SP, PUC, 2002. LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo, Selo Negro, 2004. Além disso, o escritor apresenta críticas à sua realidade, como por exemplo, no capítulo 10 – Carta para Icambiadas, em que ele critica os devaneios da Pauliceia Desvairada e o modo de viver paulista, além de também ser um importante movimento dentro do Modernismo brasileiro.

O nacionalismo de Mário de Andrade é idealizado, mas crítico em relação ao preconceito, à escravidão, às injustiças sociais, ao subdesenvolvimento, à ignorância que perpassa o país de então.¹⁹⁸

A Portela, ao apresentar esse samba-enredo, traz toda essa metáfora do brasileiro e da brasilidade, pensada a partir de um modernista que critica o movimento literário vigente no Brasil até então, o Parnasianismo, e busca a valorização do nacional, da consciência do que significa ser brasileiro.

A música composta por David Correa e Norival Reis seguia o rastro do sucesso do filme “Macunaíma”, lançado em 1969, e que apresentava Grande Otelo¹⁹⁹ no papel do personagem central. Essa obra foi listada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, a Abraccine, como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos²⁰⁰. A letra do samba-enredo é a seguinte:

*Vou-me embora, vou-me embora
Eu aqui volto mais não
Vou morar no infinito
E virar constelação
Portela apresenta
Portela apresenta do folclore tradições
Milagres do sertão à mata virgem
Assombrada com mil tentações
Ci, a rainha mãe do mato
Macunaíma fascinou
E ao luar se fez poema,
Mas ao filho encarnado
Toda maldição legou
Macunaíma,*

¹⁹⁸ Sobre Mário de Andrade e sua obra Macunaíma, cf.: LEBENSZTAYN, Ieda. A compreensão da vida e da arte de Mário de Andrade: suas cartas. **Estud. av.**, São Paulo, v. 22, n. 62, p. 357-364, Apr. 2008. NATAL, Caio Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 161-186, Aug. 2016. FRITZEN, Vanessa. Mitos Indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade. In: XI Seminário Internacional em Letras: linguagens e práticas socioculturais. UNIFRA/RS, 2011. FERNANDES, Florestan, Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 36:141-158, 1994. PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. **Per Musi**: revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, v.5/6, p. 101-111, dez. 2002. _____ . KERR, Dorotéa. Virtuosa virtuose: a interpretação da canção brasileira, na visão de Mário de Andrade. **Latin American Music Review**: University of Texas at Austin, School of Music, v. 25, n. 2 p. 216-231, Fall/Winter 2004.

¹⁹⁹ Sobre a vida e a obra de Grande Otelo, Tadeu Pereira dos Santos dedicou anos de pesquisa que podem ser encontrados em sua tese: “Entre Grande Otelo e Sebastião: tramas, representações e memórias”. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/17715/1/EntreGrandeOtelo.pdf>

²⁰⁰ A listagem completa pode ser encontrada no seguinte endereço: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>

índio, branco, catimbeiro
Negro, sonso, feiticeiro
Mata a cobra e dá um nó
Ci em forma de estrela
A Macunaíma dá
Um talismã que ele perde e sai a vagar
Canta o uirapuru e encanta
Liberta a mágoa do seu triste coração
Negrinho do pastoreiro foi a sua salvação
E derrotando o gigante
Era o marquês Ptaimã
Macunaíma volta com a muiraquitã
Marupiara na luta e no amor
Quando sua pedra para sempre o monstro levou
O nosso herói assim cantou
Vou-me embora, vou-me embora
Eu aqui volto mais não
Vou morar no infinito
*E virar constelação*²⁰¹

A música composta sistematiza os dezessete capítulos da obra original. Podemos ver na tabela a seguir a “comparação” entre a música e os personagens do samba-enredo.

Quadro 12 – Relação do samba-enredo da Portela (1975) com o livro Macunaíma (1928)

Trecho Musical	Lenda	Capítulo do livro
Vou-me embora, vou-me embora / Eu aqui volto mais não / Vou morar no infinito e virar constelação	-	Capítulo 17 – Ursa Maior
Portela apresenta do folclore tradições / Milagres do sertão à mata virgem / Assombrada com mil tentações.	-	
Ci, a rainha mãe do mato Macunaíma fascinou / E ao luar se fez poema/ mas ao filho encarnado / Toda maldição legou.	Ci – “ <i>Para os indígenas, todas as espécies – animais, vegetais e minerais – deveriam ter uma Mãe, a chamada Ci</i> ” ²⁰²	Capítulo 3 – Ci, mãe do Mato
Macunaíma, índio, branco, catimbeiro / Negro, sonso, feiticeiro / Mata a cobra e dá um nó	Macunaíma – índio guerreiro que nasceu do amor entre o Sol e a Lua.	Capítulo 1 - Macunaíma
Ci em forma de estrela A Macunaíma dá	Muiraquitã: amuleto da sorte Capei – cobra bouína (cobra	Capítulo 3 – Ci, mãe do Mato

²⁰¹ CORREA, David. REIS, Norival. **Macunaíma**. 1975

²⁰² FRITZEN, Vanessa. Mitos Indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade. **XI Seminário Internacional em Letras: linguagens e práticas socioculturais**. UNIFRA/RS. 2011. s/p.

Um talismã que ele perde e sai a vagar / Canta o uirapuru e encanta / Liberta a mágoa do seu triste coração	grande) que da sua cabeça decepada surgiu a lua. Uirapuru – muito difícil ouvir seu cantar. Realiza pedido.	
Negrinho do pastoreio foi a sua salvação	Negrinho do Pastoreio – lenda gaúcha em que um escravo que foi injustiçado e morto é afilhado de Nossa Senhora e ajuda a encontrar objetos que sumiram. ²⁰³	_204
E derrotando o gigante Era o marquês Piaimã	Piamiã – gigante comedor de gente.	Capítulo 5 - Piamiã
Macunaíma volta com a muiiraquitã / Marupiara na luta e no amor / Quando sua pedra para sempre o monstro levou / O nosso herói assim cantou	Uiara – uma variação do nome de Iara, uma das mais conhecidas mães sendo a Mãe d'água. ²⁰⁵ Ururau – é um ser mitológico que aparece na obra “O Coronel e o Lobisomem” de José Cândido de Carvalho. Sendo um jacaré muito grande Marupiara – é o termo em tupi para quando se tem sorte na pesca ²⁰⁶ .	Capítulo 17 – Ursa Maior

Fonte: do autor.

O principal refrão é: “Vou-me embora, eu aqui volto mais não, vou morar no infinito e virar constelação”. No livro, após toda a sorte de eventos, Macunaíma se cansa de tudo isso e pede para Pauí-Pódole, o feiticeiro, transformá-lo em estrela, e, dessa forma, ele passa a fazer

²⁰³ CASCUDO, Luis Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro. 1999. p. 610.

²⁰⁴ Na obra de Mário de Andrade, na verdade, não há a menção ao Negrinho do Pastoreio, talvez por se tratar de uma lenda das regiões Sul e Sudeste do Brasil, mas, os compositores fazem referência a habilidade do personagem de encontrar objetos sumidos.

²⁰⁵ FRITZEN, Vanessa. **Op. Cit.** Sobre a Iara, a autora apresenta: “Uma das mais conhecidas mães é a Mãe d'água, popularmente chamada de Iara, meio mulher, meio peixe, que canta quando quer atrair um homem, sendo que este sempre acaba morrendo afogado. Na narrativa, há uma variação de nomes, a Iara é tratada pelo nome de Uiara, que tenta seduzir Macunaíma. Entretanto, —o indígena, pela sua concepção teogônica, não podia admitir a sedução sexual nas Cis, as mães, origem de tudo! (CASCUDO, 2001, p. 348). O envolvimento, por alguns instantes, entre Macunaíma e Uiara não foi nada proveitoso para ele, — [quando Macunaíma voltou na praia [...] estava sangrando com mordidas pelo corpo todo, sem perna direita, sem os dedões...! (ANDRADE, 2007, P.). O ocorrido se deu menos porque Macunaíma foi seduzido por uma Ci, do que por ele ter deixado se encantar por Uiara.”

²⁰⁶ Apesar de não serem diretamente nomeadas ao longo da música, as criaturas Capei, Uiara e Ururau são mencionadas indiretamente ao longo da narrativa musical. Por isso, estão presentes no quadro.

parte da constelação da Ursa-Maior ²⁰⁷, uma das mais antigas constelações admiradas pelos homens e fundamental para a localização no hemisfério norte.

O desfile da Portela foi marcado por muito esplendor e recebeu boas notas, apesar de que, no computo geral, ficou apenas com o 5º lugar. De acordo com a nota histórica da Portela:

[...]. Macunaíma era a própria imagem do Brasil, um auto-retrato de nossa sociedade, e é com o objetivo de mostrar essa relação que os 3.500 portelenses, um contingente espantoso, entram na avenida em busca do tão sonhado campeonato. A história foi dividida em 10 quadros. Uma colorida águia abre o cortejo das 61 alas. Estandartes e alegorias de mão demonstram as diversas tribos, compondo o cenário descrito pelo famoso escritor paulista. A alegoria do Gigante Piaimã, construída por Cícero Delnero, destaca-se pelos efeitos, causando sensação na platéia. No terceiro carro, a socialite Beki Klabin era destaque, tendo como companhia Clóvis Bornay e Evandro de Castro Lima. O belo samba de David Correa e Norival Reis é responsável pelo primeiro Estandarte de Ouro em samba-enredo da história da Portela. No carro de som, Silvinho da Portela e Clara Nunes defendem o samba com bastante empenho, auxiliados por Candeia e pelo próprio compositor David Correa. A bateria, redimindo-se dos problemas dos últimos anos, faz uma grande apresentação, obtendo a nota máxima que fugira nos desfiles anteriores. Uma grande constelação, representando o firmamento, fecha a apresentação da Portela, que deixa a avenida brigando pela conquista do campeonato. O resultado, entretanto, não foi o esperado. A quinta colocação estava aquém do que o público e a Portela esperavam. A nota mais baixa que a escola obteve foi dada pela jurada de Mestre-sala e Porta-bandeira Tatiana Leskova, nota 7.²⁰⁸

As notas da Portela foram: 10 para alegorias, bateria, comissão de frente, enredo, harmonia e melodia; 9 para evolução e letrado do samba de enredo; 8 para fantasias; e 7 para Mestre-sala e Porta-bandeira. Esse desfile ainda ocorreu na Av. Presidente Antônio Carlos.

Por fim, sobre esse desfile, podemos encontrar algumas informações importantes em jornais do período, como por exemplo, a notícia da Tribuna Imprensa, em dezembro de 1975, que aponta que a Portela estava sendo vítima de seu próprio gigantismo, pelo seu jejum de vitórias. Nesse ano, 1975, a escola colocou mais de 3500 pessoas no desfile. Ainda hoje, a agremiação é a maior campeã do carnaval carioca, mesmo que durante a década de 1970, não tenha recebido nenhum prêmio, e, mais recentemente, ficou de 1984 a 2017 sem qualquer

²⁰⁷ Para mais informações sobre essa constelação, o Centro Ciência Viva do Algarve é uma plataforma que disponibiliza dados sobre diversos assuntos científicos, contendo uma página exclusiva para os assuntos de Astronomia. Devido à importância da constelação de Ursa Maior há uma página exclusiva dedicada a sua história, curiosidades e dados técnicos: http://www.ccvalg.pt/astronomia/constelacoes/ursa_maior.htm - acesso em 01/11/2017.

²⁰⁸ Disponível em: <http://www.gresportela.org.br/Historia> - acesso em 02 de dezembro de 2017.

título. O jornal “Tribuna Imprensa” comenta justamente essa “crise” e necessidade de discussão da escola sobre a falta de prêmios:

Imagem 47: “Gigantismo não assusta a Portela”

AQUI
CARNAVAL

Editor: Luiz Carlos de Oliveira
Equipe: Hugo Filho, Racy Nunes,
Carlos Cordeiro, Djalma Jacintho,
Marta Augusta e Jorge Reis.

GIGANTISMO NÃO ASSUSTA A PORTELA

Reconhecendo que a escola tem sido vítima de seu próprio gigantismo, perdendo-se no emaranhado humano de alas e destaques, a diretoria da Portela decidiu adotar medidas restritivas, única forma encontrada para que os esforços desenvolvidos por seus diretores não pereçam, antes do fim do desfile, a exemplo do que vem ocorrendo nos três últimos anos, quando a escola chegou para o desfile como franca favorita, sentindo-se aliada da disputa, muito antes do final do desfile.

Embora apareça cada vez maior, aos olhos de seus admiradores — os ensaios do Mourisco e do Portello têm botado gente pelo ladrão — a Portela sofrerá uma grande redução em seu contingente, segundo palavras de seu diretor cultural, Hiram de Araújo. Das 80 alas, somente 41 serão aproveitadas, assim mesmo com um máximo de 60 componentes. Os destaques, em número de 100, serão reduzidos para apenas 26. Isto além de aumentar a mobilidade da escola, facilitar o sistema de desfile, uma vez que alguns deles virão sob carretas. Serão aproveitadas as figuras mais tradicionais, e uma novíssima badalada, do mundo social e artístico.

CARNAVAL DISCUTIDO

As lições dos últimos anos fizeram com que a diretoria tomasse uma posição em relação aos desfiles da Portela. Ninguém pôde discutir o valor dos enredos, desenvolvidos pelo Departamento Cultural, desde que assumiu-o, Hiram de Araújo. Tanto é assim que em *Passapada o Amigo do Rei, Mundo Melhor de Pinguinho e Macunaima Hetói de Nossa Gente*, a escola obteve notas máximas no quesito enredo e boas notas naqueles diretamente ligados a ele, fantasia, alegorias e letras de samba.

Seus maiores pecados foram em harmonia, desfile de conjunto, se bem que ninguém entendeu os dois pontos que lhe tiraram em fantasia no desfile de 75. Analisados todos estes dados, chegou-se à conclusão que o gigantismo vem sendo o maior adversário da escola e ele só pode ser combatido de dentro para fora. A Portela é uma das agremiações mais estáveis, econômica e financeiramente falando. Produto do pulso forte de seu presidente Carlos Teixeira Martins — seu mandato está no fim mas não se acredita na sua saída, não obstante ele mesmo tenha se manifestado a este respeito — e sua administração. Seus carnavais têm sido milionários e, desde que comprovado a necessidade dos gastos, não se mede esforços para garantir o desfile da escola.

Dentre as medidas, adotadas para melhorar o rendimento do conjunto, destaca-se a presença dos presidentes das principais alas, na Comissão de Carnaval. Isto dá-lhes maior responsabilidade e maior consciência daquilo que devem fazer durante o desfile. Além disto as alas escolhidas serão obrigadas a ensaiar, às segundas-feiras, com orientação dos responsáveis pela armação geral da escola. Essas medidas aliadas a outras de ordem interna, serão tomadas em favor de uma vitória que a Portela já fez por merecer.

NOTAS EM TOM MAIOR

- ♦ A Banda de Ipanema será convidada, pelos diretores da escola de samba Souza Soares de Niterói, para abrir o desfile, em que a cerimônia niteroiense homenageará a ex-Rainha da Banda, Lella Diniz.
- ♦ As figuras mais tradicionais da escola de samba Acadêmicos do Cubango foram homenageadas na festa de aniversário, realizada ontem, na sede do Clube Libanês Fluminense.
- ♦ O GR Escola de Samba Unidos de Lucas está convidando a turma ligada no sambão a comparecer a mais uma promoção do Galo de Ouro da Leopoldina. *Mar Beirão em Noite de Gala*, é o tema que vem sendo ensaiado na quadra da Rua Ferreira França e o Relações Públicas João Miranda espera você para introduzi-lo naquele som que vem da quadra.
- ♦ O Bafo da Onça informa, através do Quim, seus ensaios de sexta-feira, estão sendo realizados na sede do Minerva, na Rua Itapiru. A badalção vem sendo feita pelos cantores Osvaldo Nunes, Marli João Fonseca, Walter Dionísio, Osvaldo Guedes e outros, que gravaram o disco com os sambas que o bloco levará para a avenida.
- ♦ A Comissão de Carnaval da Mangueira está convocando para hoje às 21 horas, na quadra de Desfile de Niterói, todos os presidentes ou representantes de alas. Assunto em pauta: constituição das Alas Reunidas.

FOTO-NOTÍCIAS



A televisão Rio apresenta aos sábados, a partir das 15 horas o programa Rio dá Samba, comando de João Roberto Kelly. Os méritos maiores são justamente a chance que se dá aos valores novos, além da abertura que se faz à verdadeira música popular. Neusa, a menina da foto é uma das passistas que se exibem no show.

Fonte: Jornal Tribuna Imprensa. Rio de Janeiro. 18 de dezembro de 1975.²⁰⁹

²⁰⁹ Disponível no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira mantida pela Biblioteca Nacional. <http://memoria.bn.br/hdb/periodo.aspx>

O jornal O Cruzeiro fez uma longa matéria sobre a escola, indicando problemas com o enredo, que ficou comprometido com um número exagerado de figurantes, o vedetismo e a invasão de branco tomando o lugar da comunidade da Zona Norte. A criatividade de Mário de Andrade não foi correspondida pela escola. Contudo, mesmo que o samba não tenha atingido a nota máxima, a participação de Clara Nunes defendendo-a foi muito elogiada, garantindo a qualidade musical do tema, que se contrapôs a um desfile exuberante, todavia caótico.

Imagem 48 e 49: Matéria sobre a Portela

PORTELA



A campeoníssima Portela não foi bem na Presidente Antônio Carlos. Um gigantismo exagerado, com predominância dos "sambeiros da Zona Sul", prejudicou a Escola, que se apresentou com quase 4 mil figurantes. Clara Nunes e Silvinho, puxando o samba, garantiram uma qualidade que o resto da Escola não correspondeu, apesar do luxo de Beki Klabin & Cia.



Quando a Portela entrou na Avenida, o povo já cantava o seu samba. Como explicar o fracasso da grande Escola? Invasão do branco? Aquela gente que vive na Zona Norte foi, mais uma vez, passada pra trás. O vedetismo de alguns acabou com o sacrifício dos autênticos sambistas. A Portela tinha tudo para fazer bonito na Avenida. E fez feio. Parece, para quem é da Portela, um bioco de luxo.

Macunaima, de Mário de Andrade, dava margem à criatividade e originalidade. Mas, na realidade, tudo parecia como nos anos anteriores, alegorias e figurinos totalmente superados. Branco e andróginos não fizeram o nome da Portela que, a cada ano, está se desgastan-

do junto, até mesmo, ao público de Madureira. A tentativa de repenique da bateria comprometeu, ainda mais, a Azul e Branco. Pena que um samba tão bem trabalhado por Clara Nunes tenha se desperdiçado com a má apresentação da Portela, independente do resultado da apuração.

Fonte: Jornal O Cruzeiro. 1975. Ed. 8. p. 77-78.

O disco Clara de 1981 é bastante simbólico, pois nele Clara gravou uma versão de estúdio de “Macunaíma, Herói de Nossa Gente”. No entanto, além dessa música, Clara desejava lançar uma homenagem à sua escola predileta, conforme o Museu da Canção narra:

[...]. A portelense Clara Nunes vivia pedindo ao marido, Paulo César Pinheiro, um samba em homenagem à sua escola. Acontece que o poeta sentia-se meio inibido para a tarefa, pois, além de ter um coração mangueirense, achava que já existia uma obra definitiva sobre a Portela, o samba “Foi um Rio que Passou em Minha Vida”, de Paulinho da Viola. Mesmo assim, para agradar à mulher, começou a pensar no assunto e até criou uma pequena célula melódica que não conseguiu desenvolver a contento.²¹⁰

Dessa forma, nesse ano, “Portela na Avenida” foi composta por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, incluída no álbum “Clara” (1981) e popularizada no carnaval de 1982, ainda que não fosse um samba-enredo da escola — esse, intitulado de “Meu Brasil Brasileiro”. A seguir a letra da música gravada por Clara:

*Portela
eu nunca vi coisa mais bela
quando ela pisa a passarela
e vai entrando na avenida
parece
a maravilha de aquarela que surgiu
o manto azul da padroeira do Brasil
Nossa Senhora Aparecida
que vai se arrastando
e o povo na rua cantando
é feito uma reza, um ritual
é a procissão do samba abençoando
a festa do divino carnaval
Portela
é a deusa do samba, o passado revela
e tem a velha guarda como sentinela
e é por isso que eu ouço essa voz que me chama
Portela*

²¹⁰ Disponível na íntegra em: <http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/portela-na-avenida.html> - acesso em 30 de outubro de 2017.

*sobre a tua bandeira, esse divino manto
tua águia altaneira é o espírito santo
no templo do samba
as pastoras e os pastores
vêm chegando da cidade, da favela
para defender as tuas cores
como fiéis na santa missa da capela
salve o samba, salve a santa, salve ela
salve o manto azul e branco da portela
desfilando triunfal sobre o altar do carnaval²¹¹*

A música se inicia já com uma clara exaltação à Portela. Paulo César explica que encontrou a inspiração para a música em seu lar:

[...]. Um dia, quando menos esperava, encontrou a ideia numa sala de sua própria casa, onde Clara havia montado um altar para as suas devoções: a imagem de Nossa Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil, uma santa negra com o seu manto azul e branco (as cores da Portela), o pombo de asas abertas, representando o Espírito Santo (a águia portelense), enfim, a combinação do místico com o profano (procissão religiosa/desfile carnavalesco) forneceu-lhe o ponto de partida para a composição que, desenvolvida com o parceiro Mauro Duarte, resultou no belo samba-homenagem “Portela na Avenida”²¹²

A exaltação à Nossa Senhora Aparecida é evidente e demonstra a improvável relação entre o sagrado e profano. Como vimos, o sincretismo religioso de Clara Nunes remete para seu passado católico, talvez do interior de Minas, que ainda conserva na forma de um altar em sua casa. A inspiração de Paulo César, seu marido, prova que fé é a trama que torna possível alinhavar exaltação e crença. As cores azul e branco, coincidentes com as da escola, a ideia da procissão como um desfile mítico e a brasilidade da santa padroeira traduzem a busca por uma identidade da escola com o país. Nada neste samba é mera coincidência. Existe uma intenção que se transforma em uma explosão de alegria, que encontra ressonância nos personagens da escola e na plateia. O tema não é estranho, diz respeito a um personagem reverenciado por todo o Brasil, inclusive nas frases que ostentam: “é feito uma reza, um ritual / é a procissão do samba abençoando / a festa do divino carnaval”. Se torna claro que a intenção poética é aliar a ideia do carnaval como sendo a procissão do samba, e o desfile, por fim, é a expressão máxima da fé que os torcedores e idealizadores têm, “como fiéis da santa missa da capela”. Ernica e Molina analisam a estrutura da música. Para eles:

[...] a tensão no interior da letra se dá entre esses dois mundos discursivos, um declarando propriedades gerais definidoras do que é a Portela em um estado

²¹¹ NOGUEIRA, João. PINHEIRO, Paulo César. **Portela na Avenida**. 1981.

²¹² Disponível na íntegra em: <http://museudacancao.blogspot.com.br/2012/11/portela-na-avenida.html> - acesso em 30 de outubro de 2017.

atemporal, outro testemunhando sua chegada no aqui e agora da enunciação. Nesses dois mundos, a articulação dos fenômenos feita pelos mecanismos de coesão verbal indica algo que se manifesta em um processo: o momento desde que a Portela pisa a passarela, vai entrando nela e desfila. Musicalmente, podemos observar um paralelismo entre a entrada da Portela na passarela e o movimento gerado pela melodia, que insiste em invadir a todo tempo, em processo, o universo circular da base rítmica da percussão, desencadeando e se apoiando na movimentação harmônica da canção.²¹³

A música é muito importante também por trazer outras referências da música popular brasileira. Quando fala da "maravilha de aquarela que surgiu", a referência é da década de 1930, quando Ary Barroso compôs a música "Aquarela do Brasil", conhecida na voz de Francisco Alves. Essa obra não deixa de ser uma alusão à realidade brasileira. Outra referência é a relação da águia altaneira da escola com o espírito santo. A obra toda, na verdade, é muito semelhante a uma reza, terminando, inclusive, com a salvação presente em orações como a "Salve Rainha"²¹⁴, ao dizer "Salve o samba / salve a santa / salve ela / salve o manto azul e branco da Portela". A expressão "salve" é uma maneira mais formal de saudar alguém com reverência. Além disso, Ernica e Molina caracterizam os versos finais da música como:

[...]. Os três versos finais que saúdam a escola [*salve o samba, salve a santa, salve ela / salve o manto azul e branco da Portela / desfilando triunfal sobre o altar do carnaval*] e seus significados, cantados duas vezes efusivamente, impõem-se como se ali a escola estivesse de fato presente, manifestando suas propriedades apontadas. Essa repetição se coloca como uma solução catártica da canção, fazendo com que, pelo contorno da melodia, a energia produzida pelos estados da base rítmica ecloda, rompendo seus limites e se impondo para além de si mesma, sobre o corpo do ouvinte. Materializada em letra e música, a presença da escola se impõe integralmente, operando uma verdadeira sagração da Portela.²¹⁵

"Portela na Avenida" é considerada um samba-exaltação, diferente dele, "Macunaíma", por sua vez, é um samba-enredo que serviu como estrutura narrativa do desfile da Portela, no Carnaval de 1975. De acordo com José Ramos Tinhorão:

[...]. O samba de enredo, criado pelos compositores das escolas de samba para contar em versos a história escolhida como tema do desfile carnavalesco, surgiu a partir da década de 1940 como contrapartida musical da progressiva estruturação das

²¹³ ERNICA, Maurício; MOLINA, Sérgio. **Op. Cit.** p. 200

²¹⁴ A oração completa da Salve Rainha é: "*Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida e doçura esperança nossa salve! A vós bradamos degredados filho de Eva. A vós suspiramos gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia pois advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei, e depois deste desterro, mostrai-nos Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa ó doce e sempre Virgem Maria. Rogai por nós Santa Mãe de Deus, para que sejamos dignos da promessa de Cristo. Amém.*"

²¹⁵ ERNICA, Maurício; MOLINA, Sérgio. **Op. Cit.** p. 201-202.

escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de uma ópera-balé ambulante.²¹⁶

Ou seja, eles são pensados já com o intuito de narrar de forma poética e musical alguma temática. Tinhorão destaca:

[...] Na parte da narração – e ainda por um mistério que talvez só se explique por sugestões de leitura de velhas antologias para o ginásio, onde se costumava transcrever excertos de poemas e prosa de autores clássicos – os compositores de escola de samba adotaram recursos da retórica destinados, em última análise, ao convencimento, por parte do público, do valor do enredo.²¹⁷

No entanto, Clara não se restringiu ao Carnaval carioca. Assim como em outros aspectos de sua carreira, ela se fez plural. Dessa forma, foi no carnaval baiano que ela também foi procurar inspiração e diálogo, gravando junto com os Filhos de Gandhi, um dos mais tradicionais e antigos afoxés da capital, Salvador, a música “Ijexá”.

2.3 IJEXÁ E OS FILHOS DE GANDHY NA NAÇÃO

*Eu tenho uma grande missão de cantar.
Eu acho que todas as pessoas, claro, têm uma missão, né?
A gente tá aqui nesse mundo, ninguém tá aqui passeando...
Passando férias tá todo mundo aqui,
Cumprindo um compromisso já assumido em outras vidas,
Eu entendo assim.*²¹⁸

O Carnaval da Bahia segue uma lógica que é completamente diferente da forma como o carioca o organizou historicamente. Segundo Ferreira, “As histórias envolvendo a origem do carnaval de Salvador são um excelente exemplo da construção de uma identidade organizada através da ligação de uma festa ‘recente’ com manifestações ‘ancestrais’.”²¹⁹

²¹⁶ TINHORÃO, José R. **Pequena História da Música Popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 195.

²¹⁷ *Idem*. p. 201.

²¹⁸ Esse trecho de uma entrevista de Clara Nunes foi colocado no início do videoclipe da música Ijexá feita para o programa dominical Fantástico, da Rede Globo de Telecomunicações. Esse é muito marcante, pois foi o último vídeo gravado por Clara antes da cirurgia que resultou em uma anafilaxia, causando sua morte. O vídeo completo foi digitalizado e disponibilizado no YouTube pelo canal que detém os direitos autorais de Clara, a Vevo, e pode ser acessado no seguinte endereço:

<https://www.youtube.com/watch?v=J3TW7zpwS3A> – acesso em 29 de janeiro de 2018.

²¹⁹ FERREIRA, Felipe. **Op. Cit.** p. 387.

Uma tendência que se vê em trabalhos bibliográficos sobre o carnaval soteropolitano é a afirmação de seu caráter popular e africano. A importância de trazer a ideia de algo essencialmente popular, das ruas, com participação do povo é a necessidade, durante a década de 1970, de se distanciar do carnaval midiático carioca.²²⁰ Ferreira ainda aponta que a festa era:

[...]. Considerada, por seus historiadores, como uma festa “menor” até meados do século XX, a folia da capital baiana era marcada pela resistência da elite branca da cidade em assimilar as manifestações negras e pelas características peculiares da cultura dos escravos africanos ali fixados com outras culturas.²²¹

Foi somente durante a década de 1960 que os trios elétricos aumentaram de tamanho e potência sonora. Em 1969, Caetano Veloso lançou a música “Atrás do Trio Elétrico” que, além de grande sucesso comercial, serviu para popularizar a festa. Ferreira demonstra que:

[...]. Em suma, a festa carnavalesca baiana estabeleceu-se em bases bastante diversas dos outros grandes carnavais brasileiros. Diferentemente das folias do Rio de Janeiro e do Recife, que adquiriram seu formato “oficial” a partir das ideias modernista e nacionalistas dos anos 1920/1930, a festa baiana estabelece sua feição “definitiva” dentro de uma outra realidade brasileira. A visão do Brasil “tropicalista” de finais da década de 1960 procurava assumir os contrastes entre o arcaico e o moderno, entre os estrangeiros e o nacional, reunindo gêneros e influências numa mesma “geleia geral” que representaria as contradições que estaria presente na formação do carnaval baiano, capaz de juntar um ritmo “pernambucano” e uma guitarra elétrica “americana” ao candomblé “africano” e produzir uma festa carnavalesca “baiana” e, mais tarde “brasileira”. Este processo, que não se fechava a patrocínios de empresas, à utilização de novas tecnologias ou de técnicas comerciais, tornava-se, com o apoio da indústria fonográfica, o novo Carnaval brasileiro, assumindo, despidoradamente, ou carnavalescamente, sua ligação com o *marketing* e com a cultura popular mais profunda. Ilê Aiyê e Coca-Cola reunidos para expressar a “alma” de um povo.²²²

Vemos, assim, o quanto essa manifestação soube se adequar aos seus propósitos e caminhar de forma a se estabelecer. Risério também percebe o que Ferreira aponta da seguinte forma:

²²⁰ A diferenciação dos dois tipos de carnavais ocorre por duas questões essenciais: a primeira, é uma opção de mercado. Já na década de 1970, o carnaval carioca é extremamente divulgado e até mesmo internacionalizado, passando a ser o símbolo não apenas da cidade do Rio de Janeiro, mas, de certa forma, acaba sendo um sinônimo para brasilidade. Ao recorrer ao nicho popular, o carnaval da Bahia busca atingir outras pessoas que também se interessam pela festa, mas, que não pretendem a hierarquização e elitização do sudeste do país. Outra questão é a própria forma de se organizar a festa. Apesar da semelhança na origem, a partir dos entrudos e umbigadas, o carnaval baiano se apresenta com trios elétricos, carros de som, e com as pessoas os seguindo pelas ruas e baixadas da capital baiana.

²²¹ FERREIRA, Felipe. **Op. Cit.** p. 388.

²²² *Idem.* p. 391.

[...]. O carnaval baiano se projetou nacionalmente graças à sua natureza de grande festa popular de rua, incendiando-se ao som dos trios elétricos. Enquanto o carnaval do Rio de Janeiro se converteu num espetáculo para uma plateia, um público pagante, na Bahia vai rolando uma festa onde todo mundo cai na gandaia. Esta é a originalidade do carnaval baiano e seu atrativo: um baile imenso, colorido, feérico e frenético, nas ruas centrais de Salvador, estendendo-se do Campo Grande ao Terreiro de Jesus.²²³

Nesse contexto, vários grupos de afoxés encontraram seu espaço. Primeiramente, afoxé é uma expressão em ioruba que, segundo Risério, quer dizer:

[...]. Literalmente traduzida, então, a expressão “afoxé” significa: a enunciação que faz (alguma coisa) acontecer. Ou, numa tradução mais poética *a fala que faz*. Escreve Olabiyi: afoxé, “em ioruba, significa, pois, encantamento, palavra eficaz, operante”. Outras palavras: fórmula mágica.²²⁴

A história dos Filhos de Gandhy remonta à data de 18 de fevereiro de 1949, quando, em decorrência dos arrochos salariais e da falta de trabalho, alguns estivadores do porto de Salvador tiveram a ideia de colocar o bloco carnavalesco “Comendo Coentro” na rua, uma vez que não era possível sair para desfilar. De acordo com a página oficial:

[...]. A sugestão foi logo aceita entre os vários colegas da estiva como Hermes Agostinho dos Santos, o Soldado, Manoel José dos Santos, Guarda-Sol, Almir Passos Fialho, o Mica, e muitos outros que participaram da fundação do bloco Filhos de Gandhy. No primeiro dia, saíram apenas 36 participantes apesar de ter mais de 100 inscritos. Ninguém podia imaginar o que a polícia iria fazer, pois o sindicato estava sob intervenção governamental. Para evitar represálias, o fundador Almir Filho deu a ideia para mudar a grafia do nome Gandi, inserindo as letras “dh” e trocou o “i” por “y”, ficando Gandhy. A história é mais bem contada por aqueles que a viveram. A jornalista Carolina Campos, da Revista Exclusiva, afirma que o próprio Vavá Madeira, considerado o mais animado da turma, sugeriu o nome Filhos de Gandhy. Vavá explicou aos colegas a importância do líder hindu, Mahatma Gandhi, que havia sido assassinado em janeiro de 1948, um ano antes, com grande repercussão. Assim nasceu o “Filhos de Gandhy” e em 1949 já desfilava pela primeira vez, como cordão. Desde a época de sua fundação até os dias atuais, o Afoxé, pioneiro da paz e com estilo próprio não parou de crescer. A ideia de expansão não agradou a todos porque apesar de ter sido fundado por estivadores, a partir de 1951, o bloco passou a admitir trabalhadores de outras classes. E, hoje, praticamente eles formam a minoria. O Filhos de Gandhy, nos primeiros anos, saiu cantando marchinhas até se dedicar especialmente ao ijexá, (inclusive compondo suas próprias canções). Enfrentou problemas nos anos de 1974 e 1975, quando não desfilou no carnaval, um golpe muito duro para os sócios, após 25 anos de desfile ininterruptos e marcados por glórias e vitórias. Somente nesses dois anos de sua infinita história ele deixou de desfilar, por motivos administrativos, mas logo os velhos fundadores e associados antigos, inconformados, resolveram investir do

²²³ RISÉRIO, Antonio. Carnaval Ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador Corrupio, 1981. p. 16.

²²⁴ *Idem*. p. 12.

próprio bolso e com alguma ajuda e muito esforço eles conseguiram reorganizar o afoxé.²²⁵

Aqui se percebe as táticas, astúcias e “trampolinagens” a que Certeau se refere como resistências das camadas populares. É o que ele sugere como artes de fazer, como vão existir um lugar próprio, é possível se apropriar e fazer no espaço do outro para continuar a existir. Diz Certeau:

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem lugar senão o do outro. [...] Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende. [...] Esse não lugar lhe permite sem dúvida mobilidade. [...] tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia [...].²²⁶

Os afoxés são muito importantes para o carnaval da Bahia, uma vez que permitem diferentes expressões para a festividade. E também, como aponta Risério, há um novo carnaval afro-brasileiro que se manifesta na medida em que os jovens da Bahia se apropriam da ideia e dos termos, dando novos significados. Um exemplo disso é o próprio termo *Ijexá*, que dá título a música interpretada por Clara Nunes. De acordo com Risério:

[...] *Ijexá*, como se sabe, é o nome de uma das “nações” iorubas da África Ocidental. É claro que há descendentes do povo *Ijexá* brincando e fazendo o carnaval da Bahia. É o caso, por exemplo, de Duquinha, filho e futuro sucessor de Eduardo de *Ijexá*, saindo no bloco afro *Ilê Aiyê*. Mas, isso não quer dizer que o novo carnaval afro-brasileiro, transado pelo novos afoxés e blocos afro, seja antropológicamente falando, um carnaval *Ijexá*. Uso aqui a palavra “*ijexá*” tal qual ela é popularmente empregada pelos jovens pretos da Bahia – não no sentido de uma determinada “nação” negroafricana, nem no sentido do que há de específico no culto de *candomblé* desta “nação”. Mas como expressão que designa na vida presente dos pretos locais, não só um ritmo como uma dança.²²⁷

É interessante, perceber como a música composta por Edil Pacheco, um compositor baiano, apresenta termos tanto em português quanto em ioruba. A seguir, sua letra:

Filhos de Gandhi, badaué
Ylê ayiê, malê debalê, 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

²²⁵ Disponível em: <http://www.filhosdegandhy.com.br/historia>

²²⁶ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 100-101.

²²⁷ RISÉRIO, Antonio. **Op. Cit.** p. 11.

*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
Filhas de Gandhi
É povo grande
Ojuladê, katendê, babá obá
Netos de Gandhi
Povo de Zâmbi
Traz pra você
Um novo som: Ijexá²²⁸*

A composição que, à primeira vista, parece um pouco confusa por conta dos termos utilizados, foi “traduzida” por assim dizer, por Lourival Augusto em um Fórum de Discussão sobre Samba e Choro. Segundo ele, o primeiro trecho da música “Filhos de Gandhi, Badauê / Ilê Ayiê, Malê Debalê, Otum obá” faz referência a:

[...] entidades culturais criadas em Salvador sob a inspiração africana. Os Filhos de Gandhi foram criados pelos estivadores do cais do porto de Salvador (geralmente negros) como agremiação de carnaval que pregaria a paz em homenagem ao líder hindu). O bloco adotou a cor branca como símbolo da paz pregada pelo Mahatma. Eles cultuam as tradições místicos-religiosas afros. No carnaval antes de sair de sua sede os dirigentes fazem todo um ritual pedindo paz para o seu desfile e a festa como um todo.²²⁹

Sobre o termo Ilê Aiyê, Risério explica de uma forma mais global os significados:

[...]. Mas como Ilê Aiyê é um bloco que não admite a participação de brancos e tematiza, única e exclusivamente, coisas da África Negra, a expressão “nosso mundo”, aqui deve ser lida reduzidamente “nosso”, no caso de tal “aiyê”, quer dizer: dos pretos.²³⁰

Na parte seguinte, há uma referência ao povo negro. Já a parte final: “Filhas de Gandhi, é povo grande / Ojuladê, Catendê, Baba-Obá / Netos de Gandhi, povo de Zâmbi / Traz pra você um novo som: Ijexá”, Augusto apresenta como:

[...] As Filhas de Gandhi foram uma resposta feminina aos Filhos de Gandhi que só permitem os homens como associados. Me parece que elas só saíram alguns anos no carnaval, a idéia não vingou. Ojuladê, Katendê, Baba-Obá, são cargos

²²⁸ PACHECO, Edil. **Ijexá**. 1982.

²²⁹ Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0205/0484.html> - acesso em 18 de fevereiro de 2018.

²³⁰ RISÉRIO, Antonio. **Op. Cit.** p. 13.

hierárquicos dentro do candomblé, sendo o Baba-Obá, o Babalorixá, o pai do santo. Netos de Gandhi, creio ter sido uma criação poética do compositor, pois não conheço referências a qualquer entidade com esse nome. Povo de Zâmbi - Zambi é um orixá, um santo que alguns, no sincretismo, associam a Jesus. E para finalizar, ijexá é um ritmo típico dos candomblés.²³¹

A música Ijexá faz parte do álbum “Nação”. Esse é muito notável por representar uma terceira mudança estética na carreira da cantora, que já vinha se firmando desde o “Brasil Mestiço”, além de ser seu último álbum de estúdio antes da sua morte, em 1982. Analisar o disco como um todo é muito pertinente para perceber o discurso que Clara Nunes assumiu no fim de sua vida, e também que a mantinha conexa com o momento histórico do país. A ilustração feita por Elifas Andrade insere Clara em um fundo branco, cercada por estrelas e uma arara-vermelha²³². A ave dialoga com as raízes do país, sendo encontrada em aldeias indígenas e zonas rurais. Ou seja, ao colocarem na capa do disco, a direção artística do álbum buscava forjar essas relações. Na contracapa, temos as informações do disco e a imagem significativa de uma planta chamada “ave do paraíso”. Ela é assim conhecida por sua semelhança com a ave de mesmo nome. Ela é originária da África e pode ser cultivada em quase todo o mundo, por ser uma planta que apenas precisa de calor para se desenvolver. Seu nome científico é *Strelitzia Reginae*.²³³ Além disso, o disco contém um encarte interno, conforme imagens:

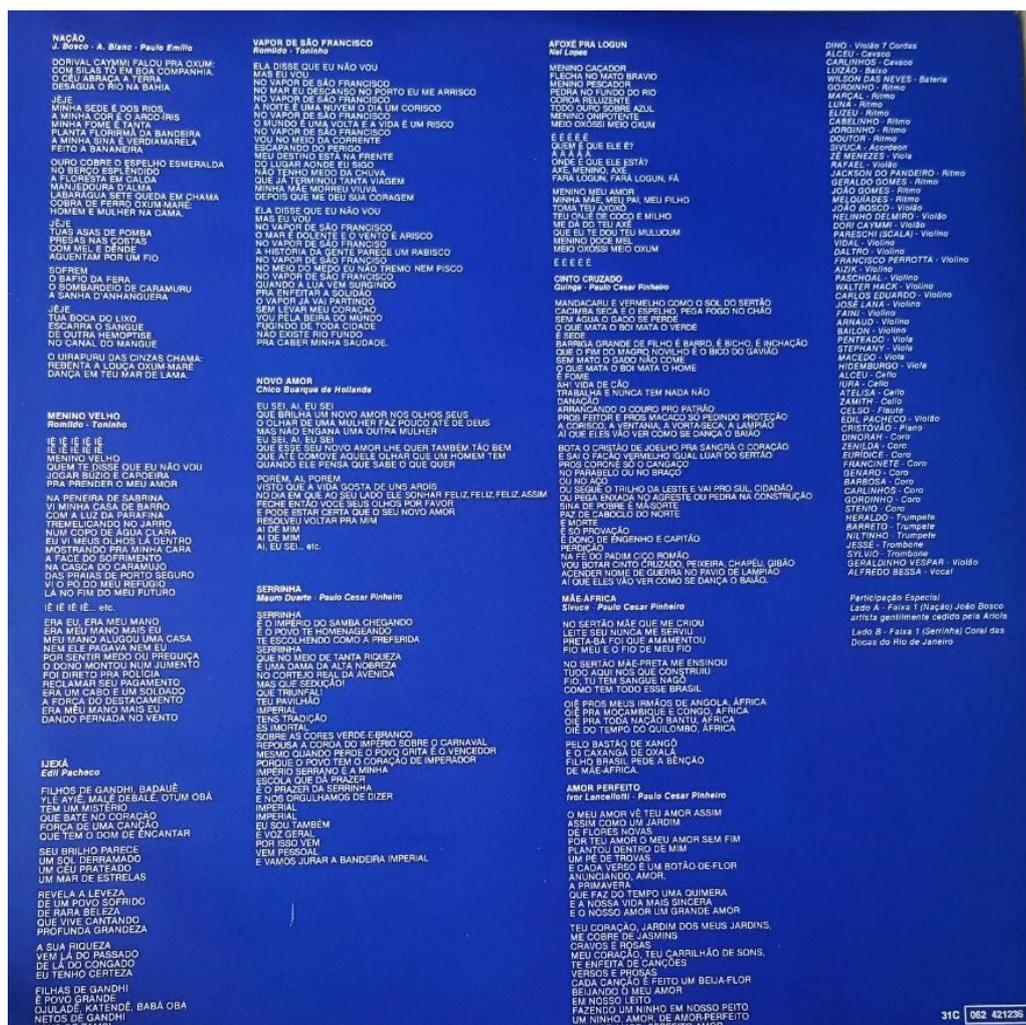
²³¹ Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0205/0484.html>

²³² Essa ave é nativa das florestas de alguns países da América do Sul, como Paraguai, Argentina, Brasil, e também do Caribe, como no Panamá. Seu habitat natural é tropical, próximo de rios, cordilheiras e capões. Para mais informações, consultar: <https://casadospassaros.net/arara-vermelha/> - esse é um site destinado à popularização das informações sobre diferentes pássaros, com as informações básicas sobre seus hábitos alimentares, habitat, entre outros.

²³³ Para mais informações, consultar: [https://pt.wikihow.com/Cultivar-Ave-do-Para%C3%ADso-\(Planta\)](https://pt.wikihow.com/Cultivar-Ave-do-Para%C3%ADso-(Planta)) – que ensina como cultivar a planta. E ainda: <http://revistagloborural.globo.com/Revista/noticia/2016/11/como-plantar-estrelizia.html> - que além de ensinar seu cultivo, dá informações sobre a planta, com imagens e informações complementares.

Imagem 50 e 51: Encarte do álbum “Nação”





Fonte: "Nação", 1982, Odeon. Imagem: do autor.

A primeira imagem traz uma nuvem que tem o formato geográfico do Brasil, evidenciando que ao falar de Nação, fala-se do Brasil, e ao colocá-lo nas nuvens, pretende fazer uma relação da potencialidade do país e, de certa forma, endossa o ditado popular de que “apenas o céu é o limite”. Esse ponto é importante, uma vez que o país passava por grandes mudanças em 1982, com o início da inquietação que viria a se tornar o movimento de Diretas Já, em 1983. A luta era pelo fim do período da ditadura civil-militar brasileira. Clara se engaja muito nas questões políticos no começo dos anos 1980, tanto que participa de diversos shows em prol das eleições diretas. No entanto, é preciso ter noção dos vários âmbitos de luta. A cantora utilizava sua arte para enfrentar a ditadura, apesar de não o fazer diretamente, como muitos artistas do período fizeram.

Imagem 52 e 53: “A Cantora vai à luta participando de shows pelas eleições diretas de Norte a Sul do país.”





Fonte: FERNANDES, Vagner. Clara Nunes - Guerreira da Utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 242-243.

Aquela moça tímida do interior de Minas traçou uma trajetória que a tornou uma mulher forte, politicamente articulada e, por isso, ao viver o período de exceção da ditadura militar, abraça, enquanto intérprete e cantora, a causa democrática. Ela se expõe nessa luta comum, mas que para ela tem um sabor especial quando agrega a questão da negritude e da religiosidade afro.

O disco “Nação” traz a releitura do jongo em “Serrinha”; “Vapor de São Francisco” remete ao rio que integra o Brasil do sertão, com sua gente, seus costumes; “Mãe África”, “Afoxé para Logun” e “Ijexá” são referências à mãe África e à religiosidade ancestral; e, por fim, “Nação” é o desejo de um país com uma cultura plural, mas rico pela sua diversidade, que deve ser reconhecida e respeitada. O disco contém 10 canções de diferentes autores, sendo organizadas em lado A e lado B:

Quadro 13: Músicas e compositores do álbum “Nação”

Lado	Música	Compositores
A	Nação	João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emilio
	Menino Velho	Romildo e Toninho
	Ijexá	Edil Pacheco
	Vapor de São Francisco	Romildo e Toninho Nascimento
	Novo Amor	Chico Buarque de Hollanda
B	Serrinha	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro

	Afoxé pra Logun	Nei Lopes
	Cinto Cruzado	Guinga e Paulo César Pinheiro
	Mãe África	Sivuca e Paulo César Pinheiro
	Amor Perfeito	Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro

Clara, dessa forma, assume algo que já estava sendo gestado desde o começo da década de 1970, que é a temática de uma filiação cultural à África²³⁴. Nesse disco, há uma relação tanto das músicas, quanto de sua própria estética, como a capa e até mesmo o encarte.

Dessa forma, vemos que as relações que Clara estabelece ao longo de sua carreira criam para ela uma personagem que se destaca e se reinventa. Uma de suas características mais marcantes é sua religiosidade, que será tratada no próximo capítulo.

²³⁴ Sobre essa temática, Silvia Maria Jardim Brügger dedicou um capítulo do livro sob sua organização intitulado “Brasil Mestiço pede a bênção, Mãe África” para apontar como que a aproximação da temática impulsionou a carreira de Clara Nunes e mesmo depois do sucesso, ela ainda se manteve “fiel” a esse assunto, tanto que no disco ‘Nação’, de 1982, havia mais de uma música que suscitava essa relação. Para saber mais: BRÜGGER, Silvia M. J. Brasil Mestiço Pede a Bênção, Mãe África. *In*: _____ (org.). **Op. Cit.** p. 118-153

3. CLARA NUNES: A DEUSA DOS ORIXÁS

**@WILD
SCRAP**



Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Mas Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar (3x)
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
Mas Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar (2x)
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
Mas Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar
Iansã, cadê Ogum? Foi pro mar (4x)²³⁵

Cada religião é sistematizada de uma forma, tanto em relação aos seus ritos quanto a própria fé. Elas têm “capacidade de conferir significado à existência do homem e à sua experiência de vida”²³⁶. As religiões de matriz africana se organizam em torno do culto aos orixás. De acordo com Marlon Passos:

[...]. Quando se traduz o termo *orixá* de origem iorubá, que quer dizer “cabaça-cabeça” mais precisamente, encontra-se no sentido desta palavra fragmentos da grande complexidade que envolve o universo religioso de origem africana. A cabaça para os africanos seria um instrumento de guardar, de reter no seu interior as mais diversas substâncias de origem sólida, vegetal ou líquida, portanto, na cabaça cabe o que significa o mundo. E dessa relação nasceu a compreensão de que o *ori* humano ou, em português, a cabeça humana, seria o reservatório de toda energia cosmológica que configura as deidades chamadas orixás.²³⁷

Ou seja, os orixás são divindades que governam a vida de seus adeptos, correspondem às forças da natureza e, como arquétipos, são divindades espirituais de seus filhos terrenos. A música “A Deusa dos Orixás” de Romildo e Toninho foi lançada no disco “Claridade”, de 1975, e traz a figura central de Iansã e seus relacionamentos tanto com Xangô quanto com Ogum. Vale lembrar que da batalha de ambos pelo amor de Iansã sai vencedor o primeiro. Talvez por isso, na música, quando questionada, ela responde sempre que Ogum foi para o mar. Com isso, podemos perceber qual era a temática da música composta por Romildo e Toninho e que ficou muito famosa na interpretação de Clara Nunes, que, sendo filha de Ogum

²³⁵ ROMILDO, Toninho. **A Deusa dos Orixás**. 1973.

²³⁶ MONTES, Maria Lúcia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. *In*: SCHWARCZ, Lilia M. (org.) **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. (Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais) São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 71.

²³⁷ PASSOS, Marlon. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008, p. 23.

com Iansã, pode ser associada à figura da Deusa dos Orixás, assumindo suas características como guerreira que é como a cantora era conhecida.

Ainda considerando essa composição é possível desenvolver uma outra forma de análise da carreira de Clara Nunes, comparando as divindades à relação dela, de seu produtor Adelson Alves e de seu marido e também produtor Paulo César Pinheiro. Primeiramente, a imagem a seguir traz algumas informações sobre essas divindades:

Imagem 54: Possibilidade de interpretação

**Clara Nunes
Luz**



**Adelson Alves
Oquendo**



**Paulo César Pinheiro
Xangô**

Fonte: do autor.

A imagem busca representar uma possibilidade de interpretação da vida de Clara Nunes com seus dois principais produtores e influenciadores. Associando-os às entidades da música “Deusa dos Orixás”, torna-se possível uma análise que une o místico com a experiência plural da vida de cada um. Dessa forma, podemos considerar inicialmente a figura de Ogum associada a Adelzon Alves. De acordo com Berkenbrock, esse orixá é uma figura bastante complexa dentro das religiões afro-brasileiras. Ele é descrito como:

[...] Orixá masculino e segundo algumas tradições seria filho de Iemanjá. Já outras tradições o colocam como filho de Odudua. [...] Ogum é o orixá da mata e do ferro e com isso está ligado a uma série de atividades relativas à mata ou ao ferro. Ogum é o caçador, o pescador, o guerreiro, o inventor, o desbravador, o agricultor, o ferreiro, etc. Ele é o orixá do desenvolvimento, aquele que traz a cultura.²³⁸

Essa caracterização de Ogum é muito relevante se associarmos com a mudança na carreira de Clara proposta por Alves e que resultou em seu sucesso. Além disso, ele era radialista e um promotor da cultura carioca, do samba e dos morros, então pensá-lo através da ótica de Ogum é uma forma de entendê-lo como figura central na vida de Clara. O orixá também apresenta um caráter guerreiro e imprevisível, que permite diversas análises.

Por sua vez, Xangô, associado com a figura de Paulo César Pinheiro, é muito significativo para compreender sua relação com Clara. Berkenbrock o define como:

[...] Xangô é o Orixá do fogo, do raio e da tempestade (como forças da natureza). Ele também é juiz e é o Orixá da guerra e da justiça. Com seus raios castiga os mentirosos e os que praticam a maldade. [...] Xangô é o vingador daqueles que sofrem injustiça como figura sincretizada, Xangô é identificado como Santa Bárbara, com São Jerônimo ou com São Pedro.²³⁹

Paulo César apresenta essas características se o imaginarmos como poeta de denúncia social. A partir de sua relação com Clara, a carreira dela passa a ter um viés mais voltado às questões políticas e do cotidiano, sem, no entanto, abandonar as temáticas afro-brasileiras. Ele é protetor do popular, contrário à ditadura e de certa forma, um “crítico das injustiças”, ao utilizar de sua arte para defender as pessoas contra a miséria, o preconceito e os dramas cotidianos.

Por fim, a figura de Clara atrelada a imagem de Iansã é bastante simbólica ao pensarmos que ela era sua “filha” dentro da Umbanda e se apropriava de várias características da Orixá. De acordo com Berkenbrock, Iansã era:

²³⁸ BERKENBROCK, Volney J. **Op. Cit.** p. 240-241.

²³⁹ *Idem.* p. 238.

[...] também chamada de Oyá. [...] primeira mulher de Xangô. [...] Enquanto Xangô numa tempestade é caracterizado através dos raios. Yansã é vista sobretudo no vento impetuoso. [...] Yansã é apresentada como uma mulher batalhadora. Ela é corajosa, teimosa, ciente de sua autoridade, guerreira, poderosa e fiel. [...] A cor de Yansã é o vermelho e, como figura sincrética ela é identificada com Santa Bárbara.²⁴⁰

Além disso, ela mantém uma relação com os mortos, sendo “o único orixá que pode se manifestar durante o Axexê (ritos fúnebres)”²⁴¹. Assim, as personalidades de Clara e Iansã acabam se mesclando. A orixá é vista como o lado feminino de Xangô, devido a suas características semelhantes, o que faz com seja possível estabelecer simetrias entre o relacionamento de Clara com Paulo César, e a razão pela qual Adelzon acaba saindo da sua produção e “indo para o mar”, uma vez que “Iansã virou rainha da coroa de Xangô”.

Eles estão postos em um círculo mostrando que cada um se influencia e segue seus princípios mesmo que acabem perdendo a relação entre eles. Clara, depois de em 1974 perder os laços que a uniam a Adelzon, mesmo assim manteve características da época de sua parceria. Estas foram ressignificadas por Paulo César, que inseriu sua marca também na carreira de Clara. Ambos foram igualmente sentidos pela mineira.

As religiões afro-brasileiras se desenvolveram a partir do intercâmbio forçado entre os povos africanos que foram trazidos compulsoriamente para o trabalho escravo em terras brasileiras, entre eles, os povos bantos, iorubas (nagôs) e os povos jeje, os primeiros oriundos da Bacia do Congo e Níger e os últimos dos reinos de Daomé. A maneira como esses grupos foram escravizados no Brasil é importante, pois isso determinou a forma como suas religiões também afloraram e foram apropriadas. Por exemplo, os povos bantos foram trazidos desde o início da colonização e do tráfico negreiro, dessa forma, tiveram maior contato com os colonizadores e também com a população local, o que resultou em uma religião mais sincretizada, conectando elementos do xamanismo²⁴² e da pajelança indígena²⁴³ com as

²⁴⁰BERKENBROCK, Volney J. **Op. Cit.** p. 238-239.

²⁴¹ *Idem.* p. 239.

²⁴² De acordo com Ana Lucia Santana: “O **Xamanismo** é uma prática ancestral, tão remota quanto a consciência do Homem. Embora muitos pensem que o xamã é uma figura indígena, e os índios tenham realmente preservado esta tradição, ela remonta ao período em que os homens viviam nas cavernas, na Era Paleolítica. A cultura xamânica abrange a práxis medicinal, mágica, religiosa e filosófica. Seu exercício engloba atos de cura, estados de transe, transformações e interação entre os corpos dos participantes e espíritos, tanto dos xamãs quanto de criaturas míticas, de animais, de pessoas que já morreram, entre outras.” – disponível em: <https://www.infoescola.com/religiao/xamanismo/> - acesso em 02/02/2018. Dessa forma, é possível perceber que essa é uma forma de manifestação não apenas religiosa indígena, mas que atinge diversos níveis sociais da organização dos ameríndios, considerando, principalmente, a relação da vida e morte com os elementos da natureza. Para mais informações, cf.: CREPEAU, Robert R. A prática do xamanismo entre os Kaingang do

crenças religiosas e o misticismo europeu, a Umbanda. Já o povo iorubá ficou concentrado no território que hoje é o estado da Bahia, conseguindo assim que houvesse menor influência de outros elementos. Aqui, o Candomblé.

Gaspar reitera a organização desses povos e suas religiões, ricas e complexas, e que mesmo ao serem transplantadas para o Brasil, algumas de suas principais características permaneceram:

[...]. Muito organizada, rica e complexa, a religião desses povos contava com dois tipos de hierarquia sacerdotal: as mulheres eram responsáveis pelo contato direto com os deuses, através do êxtase ritual e dos cuidados do templo; os homens cuidavam da adivinhação e da cura. Os ritos fúnebres do culto dos ancestrais eram separados do culto dos deuses, que seriam forças da natureza ou heróis divinizados. Entre os iorubas, era dada grande importância ao culto dos orixás; uma característica dessa religião é a jovialidade dos deuses, que geralmente se mantinham bem distantes dos mortos. Já os voduns do Daomé, alguns dos quais chegaram ao Brasil trazidos diretamente pelo jeje ou através da religião ioruba, eram deuses austeros e temíveis, muito ligados à terra e à morte. Os inquices, deuses dos bantos, foram assimilados pelos orixás com que se pareciam.²⁴⁴

Nesse viés, é impossível cogitar uma religião afro-brasileira tal qual as religiões africanas eram ou são, não havendo práticas e saberes religiosos mais “puros” do que os outros. Conforme Maria Clara Machado:

[...] não é possível encontrar uma coerência ou unidade da religião afro, mesmo porque é um continente com mais de 100 grupos étnicos composto pela diversidade de povos, culturas línguas, costume, crenças. Não deve ser menosprezado o processo de hibridação ocasionada pela escravidão e violência perpetrados. [...] Ainda que com pontos em comum existia a diversidade nas práticas religiosas [...] Muitos dos elementos religiosos afro têm uma matriz cultural comum, porém variada, cuja

Brasil meridional: uma breve comparação com o xamanismo Bororo. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 113-129, Dec. 2002. CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, Apr. 1998. STORRIE, Robert. A política do xamanismo e os limites do medo. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 357-391, jun. 2006. VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. **RBCS**, Vol. 15, nº 44, outubro/2000. p. 56-72

²⁴³ A pajelança, por sua vez, é identificada como uma manifestação religiosa, mas que não é necessariamente indígena. Busca compreender e auxiliar o tratamento de doenças a partir do transe, que pode ocorrer durante danças e cantos. Para mais informações, há o documentário “Sabedoria da Mata: pajelança e espiritualidade indígena” disponível na íntegra no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOxyzWYHPrY> – acesso em 02/02/2018. Além disso, cf.: FERRETTI, Mundicarmo. **Pajelança do Maranhão no Século XIX: o processo de Amélia Rosa**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/FAPEMA.2004. MOTA, Christiane de Fátima Silva. 2009. **Pajés, Curadores e Encantados: pajelança na baixada maranhense**. São Luís: UFMA, 2009. PACHECO, Gustavo. **Brinquedo de Cura: um estudo sobre a pajelança maranhense**. Tese de Doutorado em Antropologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ. 2004.

²⁴⁴ GASPAR, Eneida (org.) **Op. Cit.** p. 9.

marca é a recriação ritual de gerações descendentes no Brasil, de acordo com o lugar e a época em que os negros aqui aportaram [...].²⁴⁵

Ainda sobre a música “A Deusa dos Orixás”, ela faz menção a três entidades: Iansã, Ogum e Xangô. Estas podem ser melhor vistas a seguir, em uma representação feita pelo Museu Afro, localizado na cidade de São Paulo, que mantém uma exposição permanente sobre a fé afro-brasileira²⁴⁶. Há um espaço onde os Orixás são representados pelas suas vestes características e com informações como o símbolo, sincretismo, cor e os trechos da literatura (okiri).

Refletir sobre a importância das religiões na constituição do cenário brasileiro e até mesmo para a conformação da sociedade é essencial para entender de que forma elas podem ser tratadas como instrumentos de resistência, primeiramente na relação entre o público e o privado, e dessa forma, de quais maneiras o Estado pode intervir na fé das pessoas. Para tal, é preciso partir de uma perspectiva histórica que alie a fé brasileira com as intempéries religiosas desse cenário múltiplo. Não só: é essencial observar Clara Nunes dentro desse contexto, analisando o seu envolvimento religioso e também quando a cantora assume a ideia do seu canto como missão, trazendo para o debate a aproximação ou não dela com o Movimento Negro e como ela é identificada dentro desse movimento, que ganha força nos anos 1970 e 1980.

3.1 RELIGIOSIDADE E FÉ BRASILEIRA EM FOCO

[...]. Pensar hoje o campo religioso brasileiro, sem dúvida nenhuma é pensar sobre essas realidades de longa duração, aparentemente superadas pelo tempo, mas que reaparecem a todo momento, relacionadas com a violência física contra os pobres, contra os negros, contra os índios, contra os considerados ainda em nossos dias diferentes de um brasileiro inexistente, produto de delírios (o problemático é que não são apenas delírios) de parte da elite brasileira, mas também de um padrão de

²⁴⁵ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Candomblé, ritual e fé: quintais do passado. In: KATRIB, Cairo Mohamad Ibrahim. MACHADO, Maria Clara Tomaz. PULGA, Vera Lúcia (org.) **Mulheres de Fé**: indivíduos no candomblé e na umbanda. Uberlândia: Composer, 2018. p. 107-108

²⁴⁶ A exposição de longa duração chamada “As Religiões Afro-Brasileiras” é descrita como: Núcleo consagrado às religiões e cultos brasileiros que possuem matriz africana. Visões de mundo e mitologias são ressaltadas por meio de rica iconografia, com destaque ao panteão de santos, orixás e outras entidades cultuadas no Brasil. No espaço reservado ao núcleo pode ser observado vestimentas de Egungun e de orixás, instrumentos musicais, além de pinturas, gravuras, esculturas, instalações e fotografias dedicadas ao tema.” – Disponível em: www.museuafrobrasil.org.br – assim como outras informações sobre o funcionamento do museu e seu acervo.

comportamento extremamente assumido por diferentes segmentos sociais no Brasil de hoje.²⁴⁷

O campo religioso no Brasil é bastante complexo, havendo diversas vertentes e sentidos. No entanto, em alguns momentos, ele pode ser utilizado como um elemento que auxilia a forjar a ideia de nacionalidade, agregando as pessoas em prol de um objetivo comum, como é o caso do reconhecimento de Nossa Senhora Aparecida, “eleita” a padroeira do Brasil, inclusive pela demanda popular.

Para pensar de que forma a religiosidade pode ser vista como resistência e a que se deve isso, é necessário estudar as origens desses processos no Brasil e suas religiões fundantes. Sabemos que as religiões fazem parte das experiências das pessoas a partir de “crenças difundidas, costumes internalizados, ideações do cotidiano” que formam “uma etnografia do familiar”, buscando estranhar um passado que não é tão afastado, mas cuja memória já começa a fraquejar”²⁴⁸

O diálogo entre o público e o privado, ao falar de religiões, acaba sendo uma maneira de perceber essa temática. No entanto, para compreender como essas relações foram estabelecidas é necessário avaliar como o universo religioso adentrou no país e como se consolidou. Estamos falando dos sincretismos perpetuados ao longo dos anos. Sobre isso, Lilian Schwarcz discute um pouco do que é essa brasilidade religiosa:

[...]. *Moderno e arcaico* são adjetivos que, apesar de opostos, neste caso podem ser entendidos na sua absoluta simultaneidade. O Brasil nunca foi tão integrado e jamais tão particular [...] o fato é que no país as imagens que trazem a convivência de pólos opostos multiplicam-se. Altares com santos dispostos lado a lado com a televisão; casas de construção improvisada onde os aparelhos elétricos servem como motivo de decoração; a convivência de hábitos que lembram origens distintas, ou mesmo, [...] costumes misturados quando são Cosme e são Damião recebem doces tradicionais como oferenda, além de Coca-Cola, goiabada em lata e outros produtos industrializados. [...] O novo momento se anuncia a partir dos anos 30, com Getúlio Vargas, talvez o grande símbolo de como fazer da política a introdução do privado na vida pública e da vida pública no privado²⁴⁹.

O Brasil é historicamente considerado como um país que lida com as suas diferenças, até mesmo na ideia de sua mestiçagem, como Clara defende a partir da década de 1970. Todavia, vale questionar se na prática isso é realmente válido quando pensamos nas causas

²⁴⁷ ISAIA, Artur Cesar. O Campo Religioso Brasileiro e suas transformações históricas. *In: Revista Brasileira de História das Religiões* – ano I, n.3, jan. 2009. Dossiê Tolerância e Intolerância nas manifestações religiosas. p. 98.

²⁴⁸ SCHWARCZ, Lilia M. Introdução. Sobre semelhanças e diferenças. *In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.) História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea.* (Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais) São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 08.

²⁴⁹ *Idem.* p. 10.

religiosas. Por exemplo, quando em 12 de outubro de 1995, o bispo da Igreja Universal Sérgio von Helder chutou a imagem de Nossa Senhora Aparecida, no dia de sua comemoração e em uma emissora de rede aberta de televisão, no caso, a TV Record, podemos perceber que isso nem sempre é uma verdade, visto que a não aceitação se manifesta de várias formas. É natural que alguém que acredita em algo defenda seu ponto de vista. Porém, é necessário ponderar sobre até que ponto isso pode ocorrer, ainda mais quando vemos uma mercantilização do sagrado e a necessidade de sempre haver uma conversão do outro. Por isso, deve-se refletir sobre se o país realmente lida com as suas diferenças ou se esse é um discurso político que visa transmitir uma imagem de uma nação heterogênea e pacifista. Nessa perspectiva, Maria Lúcia Montes diagnostica o final da década de 1990 da seguinte forma:

[...] a partir da expansão do protestantismo, religião histórica da tolerância e do valor da razão como base da crença – o enrijecimento das posições institucionais, a disputa do interior do campo religioso em cada uma das confissões e a intolerância para com as crenças das igrejas ou formas de religiosidade rivais, elevando ao mesmo tempo o irracionalismo aparentemente mais delirante à condição de prova de fé. Da mesma forma, à privatização e intimização das crenças e práticas constatadas no universo religioso corresponderia, contraditoriamente, mostrando uma outra face dessa modernidade, um envolvimento cada vez maior e mais complexo por parte das igrejas com o mundo social, sua busca de controle dos instrumentos de riqueza e prestígio, e a disputa aberta de posições de poder na vida pública, graças à participação direta na política.²⁵⁰

É preciso ressaltar, no entanto, que essa discussão proposta pela autora é datada, uma vez que não só o campo religioso, mas as análises feitas são históricas, ou seja, dependem do seu momento e do seu lugar. Por isso, é preciso compreender as mudanças que ocorreram, lembrando do aumento de poder da bancada evangélica no Congresso Nacional e os vários casos de preconceito religioso vividos por diversos grupos, principalmente os ataques aos terreiros da Umbanda e do Candomblé. Ou seja, é uma questão ampla e que necessita ser constantemente refletida e reorientada para que não se produzam análises anacrônicas.

De forma geral, as religiões compõem um universo mítico dentro de um contexto de cultura. Por conta disso, podemos entender esse fenômeno a partir de diferentes perspectivas, sendo que Montes introduz o tema da seguinte forma:

[...]. Entendendo a religião como parte do universo da cultura, os antropólogos se acostumaram a considerar como característica que lhe é inerente seu poder de criar um corpo consistente de símbolos, práticas e ritos, valores, crenças e regras de conduta – em outras palavras, um “sistema cultural” – capaz de responder às situações-limites, como o sofrimento e a morte, a ameaça de colapso dos valores morais ou a perda de inteligibilidade da experiência do mundo, em vista das quais se

²⁵⁰ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 71.

torna necessário ao homem recorrer a um *outro mundo* para ainda atribuir sentido ao que lhe ocorre nesta vida.²⁵¹

Ou seja, busca-se em outro lugar as explicações para o tempo presente. Ainda sobre o tema, a autora afirma:

[...] a religião pode desempenhar um papel de maior ou menor relevância, dependendo, em diferentes contextos ecológicos e sociais, do grau de integração a que é suscetível a experiência humana nessas várias esferas, podendo agregar-se de forma mais ou menos coerente em uma mesma *visão de mundo*, ou, mais propriamente, uma mesma *cosmologia*. [...] E é diante desse quadro que se pode caracterizar o lugar que compete à religião, na definição das práticas e valores, das normas e das crenças que norteiam a ação do homem nesses diferentes domínios.²⁵²

Precisamos observar a formas como as principais religiões brasileiras se organizaram no século XX. Primeiramente, é preciso deixar claro de quais religiões estamos falando aqui. De acordo com Pierucci: “Três das principais religiões classificadas pela sociologia como tradicionais, mesmo que cada qual seja tradicional à sua maneira”²⁵³, são elas: o catolicismo; o luteranismo e suas formas de protestantismo; e, a umbanda, a mais abrangente das religiões mediúnicas.

O que é perceptível é que as religiões encontraram uma crise na sua organização, sendo necessária toda uma reformulação em suas principais expressões. Por exemplo, a Igreja Católica no início do século XX elege seus “novos inimigos”, de acordo com Montes:

[...]. Por isso, os “inimigos” da Igreja católica ainda são o protestantismo e as religiões afro-brasileiras, incorporadas sob a designação vaga de “espiritismo”, ao lado do pensamento cientificista e da secularização, que ameaçam a posição institucional e a hegemonia espiritual do catolicismo num Brasil “verdadeiramente cristão” [...] a Igreja Católica pauta seus posicionamentos perante a vida pública, sendo a ética da vida privada, sobretudo a moral familiar, a ser cultivada inclusive nos Círculos Operários e no seio das Forças Armadas, a principal ênfase de sua vertente doutrinária e eclesial. De certa forma, a Igreja ainda continuava a manter-se de costas para o povo, temendo fazer frente às suas demandas sociais e recusando-se a entender a linguagem em que tradicionalmente manifestara suas aspirações espirituais²⁵⁴

Essa realidade muda somente nos anos 1960, com as alterações drásticas no cenário brasileiro, em que a fé católica precisa se posicionar diante das novas demandas sociais. A partir dos anos 1970, a Igreja inicia o que Montes chama de “uma verdadeira revolução”, que nos parece ser a Teologia da Libertação:

²⁵¹ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p.71-72.

²⁵² *Idem.* p. 72.

²⁵³ PIERUCCI, Antonio Flávio. “Bye Bye, Brasil” – o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. **Estudos Avançados** 12 (52), 2004.

²⁵⁴ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 76-78.

[...]. A Igreja daria início a uma verdadeira revolução, orientada por uma profunda e dilacerada revisão autocrítica de sua própria história, procurando redescobrir ou reinventar sua vocação com base em uma releitura de sua atuação “do ponto de vista do povo”. Embora a descentralização e a democratização das estruturas de poder que resultaram desse processo, assim como a progressiva organização-incorporação das comunidades leigas de fiéis a ele concomitante, estivessem fundadas em uma preocupação profunda e sincera com o revigoramento da mensagem católica, pela vivência integral, individual e comunitária, do seu significado, que deveria ser absorvido como uma ética coerente capaz de reger a conduta do fiel na vida pública assim como na vida privada, o envolvimento social e político que, a partir de então, progressivamente iria tomar conta da Igreja nas décadas seguintes acabaria por levar sua atuação a pender mais a vertente pública da vida social que para a interioridade da fé na vida privada.²⁵⁵

É desse momento também que surgiu o grupo da “Tradição, Família e Propriedade” que defendeu ideias bastante conservadoras do catolicismo, como também os carismáticos, uma cópia malfeita dos neopentecostais. Em contraposição, não podemos nos esquecer que, na época da ditadura militar, esse grupo de esquerda intitulado “Teologia da Libertação” atuou na América Latina e no Brasil especialmente defendendo a democratização do país, lutou contra a violência política e em favor das camadas populares, exigindo a justiça social e a observância dos direitos políticos. São exemplos desta corrente: D. Helder Câmara, D. Evaristo Arns, D. Tomás Balduino, Leonardo Boff, Frei Betto, entre tanto outros, muitos deles perseguidos.²⁵⁶ Essa reviravolta conservadora para a interiorização dos dogmas católicos acaba abrindo espaço para que outras religiões ganhassem igualmente um lugar no cenário brasileiro, principalmente as religiões protestantes que se estabelecem ou se fortalecem nesse momento, e também as afro-brasileiras que, de acordo com Montes: “enfim conquistavam reconhecimento e legitimidade no campo religioso no Brasil”.²⁵⁷

A questão de como lidamos com a cultura do outro e o modo com que interage com a nossa, muitas vezes, transformando-a a tal ponto que promove o aparecimento de uma terceira, é uma preocupação que aflige o homem moderno desde o “descobrimento” do Novo Mundo, principalmente a América e também, depois com a vinda (imposta) dos africanos para este continente.

²⁵⁵ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 78.

²⁵⁶ Para mais informações sobre a Teologia da Libertação e sobre o catolicismo, cf.: STEIL, Carlos Alberto. TONIO, Rodrigo. O catolicismo e a igreja católica no Brasil à luz dos dados sobre religião no Censo de 2010. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 14, n. 24, p. 223-243, jul./dez. 2013. ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil Nunca Mais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985. BOFF, Leonardo. Teologia da Libertação no debate atual. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

²⁵⁷ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 81-82.

É inegável as trocas culturais que ocorrem entre os nativos americanos, os europeus colonizados e os africanos escravizados, e que ainda acontecem, só mudando os nomes dos agentes. Desse intenso contato entre as três vertentes emerge a cultura brasileira, em grande parte como ainda a conhecemos hoje. É interessante perceber como o Brasil sempre foi visto como uma nação de tolerância, uma vez que em sua própria composição encontramos uma grande miscigenação.

No entanto, devemos pensar em algumas questões para entendermos a forma como foi, a partir dessa multiplicidade, que desenvolveu uma “nova” cultura, caracterizada, principalmente, por sua diversidade, mas temos que nos atentar para que esse discurso não seja entendido como uma aceitação generalizada pelo diferente, uma vez que a miscigenação por si só não garante.

No século XIX, muitas considerações foram feitas sobre a África e seus habitantes, quase sempre para denegrir a imagem deles, seus modos de vida e seus afazeres, como é possível observar que até mesmo um importante filósofo/historiador tinha essa visão deturpada da realidade africana, no caso, Hegel: “[...] África não é uma parte histórica do mundo. Não tem movimentos, progressos a mostrar [...] nós os vemos hoje em dia como sempre foram.”²⁵⁸. Ou seja, não havia mutabilidade e por isso não havia história. Isso demonstra que, por ser analisada através de padrões eurocêntricos, o continente africano era considerado “sem códigos de escrita, sem arte, sem cultura, sem história e pelo “não ser do escravo”²⁵⁹.

Isso também pode ser compreendido com a tentativa do europeu, visto aqui como colonizador, de se mostrar como superior por meio da inferiorização dos que não são iguais a eles em suas concepções. Sendo assim, os povos dos demais continentes eram desumanizados por intermédio de imagens que exaltavam o isolamento de seus grupos e do seu “primitivismo”, necessitando do civilismo europeu para ser possível sua humanização e a recuperação das suas almas perdidas.

Dessa forma, observamos que desde o começo das relações entre europeus e qualquer outro grupo social que não pertencesse ao que eles consideravam certos, eram vistos como

²⁵⁸ ANTONACCI, Maria Antonieta – África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas. **Tempo e Argumento**. v. 1. n. 1. jan./jun. 2009. p. 47.

²⁵⁹ *Idem*.

inferiores, antes mesmo de qualquer convívio, ou seja, o preconceito já era enrustido na mentalidade europeia antes mesmo do conhecimento dessas pessoas. Sobre a questão da miscigenação, Ronaldo Vainfas nos diz:

[...] Miscigenação étnica e mescla cultural são problemáticas afins, embora não idênticas, que atualmente estão na ordem do dia na historiografia ocidental produzida sobre a colonização ibérica nas Américas. No entanto, é questão que, entre nós, vem de longe, modificando-se ao longo do tempo os termos, a valoração e o sentido das interpretações.²⁶⁰

Lidar com a questão de miscigenação étnica e mescla cultural no Brasil ainda gera muitos tabus, e muitas questões que são geralmente evitadas, sendo assim uma constante desconhecida, por assim dizer.

É certo que devemos reformular o modo como pensamos e vemos a miscigenação no Brasil, para assim podermos lidar com o preconceito mascarado (ou não) existente no país. A ideia de aceitação brasileira ocorre em decorrência da pacificidade com que os protestantes puderam se instalar no Brasil no início do século XX, principalmente. A evolução deste, no entanto, se inicia de forma lenta e gradual até que, após as guerras, no período em que Hobsbawm nomeia como a Era de Ouro do século XX, há uma radicalização dos movimentos protestantes que culminam, nos anos 1950, na “Cruzada Nacional de Evangelização”.

As igrejas intituladas evangélicas ou neopentecostais criadas nesse período se diferenciam da católica, por exemplo, por apresentar inovações quanto ao processo de evangelização, que se dá sobretudo pelos meios de comunicação de massa, como o rádio inicialmente, até chegar nas redes de televisão.²⁶¹

Sobre isso, Montes argumenta que além dessa forma de angariar seguidores, as religiões pentecostais a partir da década de 1970 se utilizaram de uma nova lógica para propagar sua fé:

[...] rapidamente se implantam e passam a ganhar centenas de milhares de adeptos em velocidade crescente, sobretudo entre as camadas mais modestas da população. Será a partir de então que o “protestantismo” começará de fato a inquietar a hierarquia católica, passando a ser sistematicamente incluído entre os “inimigos” a cujo combate deveria entregar-se a fé católica, ao lado do “espiritismo” kardecista e do “baixo espiritismo” como eram comumente designadas as religiões afro-

²⁶⁰ VAINFAS, Ronaldo. – Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. **Tempo 8**: ago. 1999. p. 1.

²⁶¹ Um caso que evidencia isso é a compra da TV Record pela Igreja Universal do Reino de Deus, nos anos 1990, o que permitiu maior divulgação dos dogmas dessa religião. Além disso, atualmente, a programação dessa emissora possui bastante conteúdo religioso, como o caso de novelas que trazem para uma linguagem próxima do público as mensagens e passagens bíblicas.

brasileiras. É que esse novo protestantismo de massa, ou “protestantismo de conversão” trazia importantes inovações para o campo religioso, sob vários aspectos. Primeiro no uso de instrumentos não convencionais de evangelização, centrados sobretudo na comunicação de massa. [...] Mas, inovava também em sua própria mensagem, a “cura divina”, para as doenças do corpo, da mente e da alma, aquelas mesmas que, firmemente ancoradas na imediatidade física do corpo ou na interioridade recôndita do espírito, mais de perto diziam respeito ao indivíduo. [...] Por fim, o novo pentecostalismo inovava ainda, num país majoritariamente católico, do ponto de vista teológico e organizacional: suas igrejas prescindiam da hierarquia sacerdotal e negavam ao catolicismo e seus prelados o monopólio da salvação, agora colocada nas mãos dos próprios fiéis.²⁶²

Muda-se o lugar do sagrado e do profano para alguns. O sagrado passa a estar na responsabilidade do crente, que deve, por temor a Deus, agir corretamente e, apesar de a Igreja ainda ser o lugar de adoração por excelência, ela passa também a ser lugar de socialização, uma vez que esse ambiente ajuda a ressignificar os laços tradicionais que podem ser perdidos na cidade. De acordo com Montes, “[...] reconstituem para esses novos trabalhadores que chegam aos grandes centros urbanos os laços de solidariedade primária de seu local de origem, perdidos com o processo migratório, dando-lhes enfim o sentimento de pertencimento que lhes falta na cidade grande.”²⁶³. Mas, dentro das religiões afro, o sagrado ainda está nos terreiros, no espaço destinado ao culto dos orixás, apesar de ser possível carregar em partes este para o interior das casas, por exemplo, em altares e proteções.

A religião torna a ser algo palpável, ou seja, algo que está ao alcance de todos. Seus pastores carregam a verdade e têm como missão a conversão de mais pessoas, para adentrarem nessa comunidade. Ao mesmo tempo em que se propaga universalmente, uma vez que qualquer convertido pode fazer parte, também é excludente, uma vez que segrega a Igreja do restante da sociedade, o que auxilia os neopentecostais a se diferenciarem dos demais. Montes problematiza o termo evangélico com o qual todos esses grupos são tratados:

[...]. É certo que se torna difícil delimitar com precisão a categoria “evangélico”, já que engloba um número importante de igrejas com grande diversidade organizacional teológica e litúrgica. [...] Assim, “evangélico” torna-se antes uma categoria “nativa”, um rótulo identitário por meio do qual, no grupo disperso, se demarcam fronteiras, incluindo-se ou não determinados segmentos no interior do grupo de acordo com aquele que dele se utiliza, no constante processo pelo qual se desconstroem e se refazem identidades. [...] “evangélico” remete a um conjunto de características que traçam um perfil relativamente bem definido de um grupo que engloba um número cada vez mais significativo de pessoas.²⁶⁴

²⁶² MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 82-83.

²⁶³ *Idem.* p. 84.

²⁶⁴ *Ibidem.* p. 87.

Por fim, desses três macros grupos religiosos do país, temos as religiões afro-brasileiras²⁶⁵ para compor o quadro nacional. De acordo com Machado:

[...] As religiões Afro, fruto do comércio humano transatlântico, tem relevância não só por trazer para a cena sujeitos históricos anônimos e que sofrem até hoje os estigmas da diáspora, como também torna impossível não discutir ética e politicamente o contexto histórico brasileiro repleto de exclusões. A resistência à violência, ao preconceito contra o negro passa, necessariamente, também por sua religiosidade. E ainda sabemos tão pouco sobre ela.²⁶⁶

Apesar de existirem outras, o candomblé e a umbanda são as religiões mais reconhecidas e com maior número de adeptos das crenças afro-brasileiras. A umbanda, com forte influência do cristianismo, pode, a princípio, parecer acomodação. No entanto, de forma enviesada, foi um porto seguro para as agruras vividas. Por isso, a simbiose entre santos católicos e orixás. O sincretismo é visível não só nas práticas e experiências cotidianas, mas também nas letras das canções, nos pontos cantados e no calendário litúrgico, como por exemplo a semana santa.

O candomblé, especialmente ligado a Bahia, tem uma maior relação com a matriz cultural africana, pois se desenvolve a partir das últimas levas de escravos. De caráter animista, mantém uma relação visceral entre o mundo material e as forças ancestrais e espirituais. Mais fechada nos seus rituais e práticas, mantém uma complexa hierarquia e ordenamentos cujas tradições são mantidas de forma oral em um círculo restrito. Os primeiros terreiros remetem ao começo do século XIX, entre eles, a Casa Branca, no Engenho Velho, o do Gantois e o Ilê Axé Opô Afonjá, ambos em Salvador. Considerados casas-mãe, iniciam-se no Século XVIII, mas só se expandem no XIX, em conexão com a abolição da escravatura e com a inserção no espaço urbano.

²⁶⁵ O tema das religiões afro-brasileiras é bastante amplo e encontra ressonância em diferentes produções. No entanto, é possível se deparar com informações desconexas, por isso é necessário ter cuidado com a pesquisa. Para mais informações, cf.: CUNHA, Christina Vital de. *Religiões em Movimento: subjetividade e fronteiras no cenário religioso brasileiro*. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 27(1): 193-204, 2007. TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata [et al.] **As Religiões no Brasil: continuidades e rupturas**. Petrópolis: Vozes, 2006. BARBOSA, Wilson. *Da Nbadla à Umbanda: transformações na cultura afro-brasileira*. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Nº 1 jun./2008. JENSEN, Tina. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras: da desafricanização para a reafricanização. Tradução: Maria Filomena Mecabô. **Revista de Estudos da Religião**. Nº 1. 2001. p. 1-21. ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma religião que não *Nasceu*: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. **Revista de Estudos da Religião**. Março. 2009. p. 77-96.

²⁶⁶ MACHADO, Maria Clara T. **Op. Cit.** 2018.

Todos esses lugares foram uma recriação das gerações afro que não mais tinham vínculos com a África, todavia essas religiões proporcionaram aos negros a ideia de pertencimento e identidade cultural²⁶⁷. De acordo com a curadoria do Museu Afro, é possível falar sobre as religiões afro-brasileiras como sendo ao mesmo tempo diversidade e unidade:

As religiões afro-brasileiras são resultado do encontro e confronto entre três grandes matrizes de religiosidade: a das heranças africanas, das tradições indígenas e do catolicismo português. Seu desenvolvimento é, portanto, resultado do contato entre os grupos raciais e sociais formadores da sociedade brasileira, que repercute no plano religioso as imposições, contradições e aproximações existentes nas relações entre negros, brancos e índios. O que permitiu o desenvolvimento das religiões a princípio estigmatizadas, como a dos africanos e indígenas em face às pressões do catolicismo, foi o processo contínuo de negociação entre seus praticantes e a própria lógica dos sistemas religiosos que entraram em contato. As semelhanças estruturais do catolicismo popular, as religiões indígenas e os cultos africanos (como a devoção às entidades intercessoras, o aspecto mágico que envolve essa devoção, entre outras características) possibilitaram a tradução e o intercâmbio entre os elementos constituintes destes sistemas religiosos. Desta forma, uma rica e ampla gama de religiões afro-brasileiras pôde se formar – umas mais próximas das contribuições indígenas e bantos (como a pajelança, catimbó, candomblé de caboclo, umbanda etc.); outras mais próximas das contribuições jeje-nagô (como o candomblé da Bahia, o xangô do Recife e o tambor de mina do Maranhão).²⁶⁸

Assume-se inicialmente que as religiões afro-brasileiras são fruto do encontro cultural entre as três etnias que Clara defendeu em sua música “Canto das Três Raças”. Por isso, é importante examinar a música para compreender de qual Brasil mestiço a cantora se apropria na canção:

Ninguém ouviu
 Um soluçar de dor
 No canto do Brasil
 Um lamento triste
 Sempre ecoou
 Desde que o índio guerreiro
 Foi pro cativo
 E de lá cantou
 Negro entoou
 Um canto de revolta pelos ares
 No Quilombo dos Palmares
 Onde se refugiou
 Fora a luta dos Inconfidentes
 Pela quebra das correntes
 Nada adiantou
 E de guerra em paz
 De paz em guerra
 Todo o povo dessa terra
 Quando pode cantar
 Canta de dor

²⁶⁷ MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Op. Cit.** 2018.

²⁶⁸ Informações disponíveis no Museu Afro. Consulta em 26/03/2017.

*E ecoa noite e dia
 É ensurdecedor
 Ai, mas que agonia
 O canto do trabalhador
 Esse canto que devia
 Ser um canto de alegria
 Soa apenas
 Como um soluçar de dor²⁶⁹*

Nessa perspectiva, é possível dialogar com textos explicativos do Museu Afro²⁷⁰ e a música composta em 1975, uma vez que em ambos se identifica a defesa pela miscigenação. Além disso, é esse sincretismo entre a matriz africana e o contexto da escravidão no Brasil que geraram práticas rituais muito próprias, específicas. Reforça-se, assim, a ideia de herança, tradições que se reinventam como forma de resistência e, porque nasce da dor e do desejo de identidade, expande e inspira novas adesões. O Museu ainda explica a organização da cosmologia e dos altares:

Só se destrói uma cultura ao preço da eliminação daqueles que a compartilham, pois é ela o que dá significado à sua experiência do mundo. Compreende-se assim que na rota do tráfico, entre a África e as Américas, transita um imaginário negro onde se recolhem fragmentos de culturas que se estilham, mas não sucumbem, sob o peso da escravidão. Se o cativo subjugado o corpo, não rouba ao escravo sua alma. Forçado a integrar-se a uma sociedade em que o senhor destrói todo signo de pertencimento pelo confisco de seus vínculos de sangue, língua ou nação, o escravo pacientemente os recria no interior da nova cultura, que assimila ao preço de subvertê-la por dentro, agregando-lhe novos significados, reinventando essas muitas culturas – congo, banguela, mina, ioruba, Ijexá, fanti, haussá – que ao poucos aqui se aproximam, se amalgamam e se fundem para compor o substrato comum de nossas heranças africanas. Não surpreende que a religião seja o terreno por excelência em que se preservam essas heranças, pois nela se condensam cosmologias, se expressam visões de mundo. Seus significados se revelam nos fios de contas, das *iolarixás* e *iawós*, nas vestimentas dos *eguns* e dos *orixás*, na produção dos seus objetos e instrumentos rituais, esses *ferros* em que se transfigura a estatuária sagrada africana. Aqui no despojamento absolutamente da forma, uma estética minimalista reduz a representação à sugestão sintética do motivo, detalhe de um episódio em um mito ou fragmento de natureza em que a força do orixá se incorpora de forma tangível. É no elaborado dos *pegis* e dos *congás*, o espaço

²⁶⁹ DUARTE, Mauro. PINHEIRO, Paulo César. **O Canto das Três Raças**. 1977.

²⁷⁰ Sobre o Museu Afro: “inaugurado em 2004, a partir da coleção particular do Diretor Curador Emanuel Araújo, o Museu Afro Brasil construiu, ao longo de 10 anos, uma trajetória de contribuições decisivas para a valorização do universo cultural brasileiro ao revelar a inventividade e ousadia de artistas brasileiros e internacionais, desde o século XVIII até a contemporaneidade. Araújo já tentara frustradamente viabilizar a criação de uma instituição voltada ao estudo das contribuições africanas à cultura nacional quando, em 2004, apresentou uma proposta museológica à então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy. Encampada a ideia pelo poder público municipal, iniciou-se o projeto de implementação do Museu. Foram utilizados recursos advindos da Petrobrás e do Ministério da Cultura através da Lei Rouanet. Desde 2009, o Museu Afro Brasil, é uma instituição pública, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que administrado pela Associação Museu Afro Brasil – Organização Social de Cultura, é subordinado ao Governo do Estado de São Paulo”. Informações disponíveis em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/historia> - acesso em 06/02/2018. O museu fica localizado no interior do Parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo, SP.

sagrado dos altares, que vemos em ação esse complexo código de metáforas e metonímias por meio do qual se criam imagens que se tornam atributos de identificação das divindades e sua natureza. Como um elaborado *texto* simbólico a ser decifrado pelos iniciados e devotos, eles exprimem, nas cores das vestimentas e dos colares, nos instrumentos rituais e nas oferendas, fragmentos dessas histórias dos deuses que os *itans* recontam para instruir os homens. Nos altares, os objetos litúrgicos ao mesmo tempo captam e transmitem a força de um mistério que só aos poucos se desvenda, integrado à dramatização dos mitos que os ritos põem em cena, na iniciação dos fiéis ou nas celebrações festivas de suas obrigações rituais. Assim, se as religiões afro-brasileiras evidenciam a reinvenção do legado cultural africano no Novo Mundo, os padrões estéticos que as impregnam potencializam a força da criação: para além do mundo dos deuses, foi através deles que o imaginário negro aprendeu a falar a linguagem da arte. E se aqui e ali se descobre, nos traços, na imaginária católica ou na riqueza de ornamentos dos cultos afro-brasileiros, a reinvenção do esplendor das igrejas da Bahia, Minas ou Pernambuco, não há motivo de espanto: também no século XVIII foram artesãos negros, mulatos e mamelucos pobres os que souberam, a um século de distância, ouvir os ecos seiscentistas para aqui recriar o Barroco na inevitável originalidade da cópia.²⁷¹

Dessa forma, cria-se um diálogo entre o que está apresentado pelo Museu e a letra da música interpretada por Clara, no sentido do caráter de denúncia que exalta a dor da escravidão, os grilhões que mantinham os escravos em cativeiro. Mas, mais que isso, ressalta a revolta, a resistência, a luta pela quebra das correntes. O Quilombo dos Palmares é o refúgio, esperando que o canto seja um dia de alegria.

O Museu permite avançar para o terreno religioso como parte de uma herança que, por meio de uma cosmologia, torna a fé a expressão de visões de mundo cujos símbolos permitem significar suas existências, seus pertencimentos – é a ponte para uma identidade cultural.

A cosmologia é uma maneira de se compreender e expressar visões de mundo, ou seja, a forma como um indivíduo ou o seu coletivo assimila o que se cerca. Isso demonstra que o processo de (res)significação e até mesmo de recriação das religiões afro-brasileiras, por si só, é um movimento de resistência a algo imposto. Mas, ainda é imprescindível investigar sua história, principalmente a Umbanda, a religião “genuinamente brasileira”²⁷².

²⁷¹ Informações disponíveis no Museu Afro. Consulta em 26/03/2017.

²⁷² O século XX no Brasil foi marcado por tentativas de se unificar o país em torno de um ideal nacional. Ao procurar elementos “tipicamente” brasileiros, a Umbanda encontrou seu lugar, principalmente entre uma elite intelectual dos anos 1960 e 1970, no entanto, esse processo não é tão inocente, e por isso, sua história deve ser entendida para se compreender como essa apropriação ocorreu e porque ela não foi necessariamente boa para o movimento religioso.

De acordo com Cavalcanti, “A bibliografia sobre temática “afro” – e com isso refiro-me aos trabalhos que se ocupam de alguma maneira da questão do negro no Brasil – é extensa”²⁷³. De forma sistemática, ela sintetiza:

[...] A base de sua dogmática e de seu ritual reside na união dos cultos dos deuses da natureza à descida dos espíritos dos mortos nos médiuns, possibilitada pela teoria da afinidade e da hierarquia dos espíritos kardecistas (falanges étnicas no espaço interplanetário regidas pelos deuses do candomblé). Nesse movimento, as forças da natureza transformam-se em forças morais, e outros elementos do candomblé são valorizados à luz de teorias ocultistas: “os deuses sobem ao mesmo tempo que os fiéis”. A umbanda é, em suma, “a valorização da macumba através do espiritismo. E ingresso de brancos em seu seio (...) não podia senão ajudar essa valorização” (p. 440). O sagrado “permanece sempre o lugar do encontro dos interesses humanos, das atitudes de classes e reflexo das estruturas urbanas” (p. 443). [...] “A macumba e o Espiritismo de Umbanda são máquinas fabricadoras de novos deuses [...] mas esses novos deuses (...) não são senão personificações de pulsões e de profundas angústias dos fiéis” (1971, p. 521). [...] Bastide percebe, entretanto, na umbanda uma tendência à criação de uma comunidade axiológica, um esforço de homogeneização, de criação de dogmas e ritos. Por tender à religião, o autor define-se então como ideologia religiosa. Pois, a bem ou mal, a umbanda “define uma civilização”, expressa a “subjetividade coletiva de uma classe social na comunidade brasileira”, embora Bastide não diga qual seja essa civilização, e essa subjetividade seja aí basicamente o ressentimento e o desejo de ascensão e de “integração”.²⁷⁴

Sendo assim, torna-se essencial pensarmos a origem da Umbanda e como que ela passa de religião marginalizada a religião figurativa de uma brasilidade durante um certo período, para depois ser novamente marginalizada e estigmatizada. Montes aponta:

[...] nessa *retradução* doutrinária em termos de linguagens espirituais mais imediatamente próximas, no contexto brasileiro, que reside um dos fatores fundamentais do seu êxito. Em particular no caso das religiões afro-brasileiras, essa situação seria francamente inquietante, não fosse pelo caráter quase habitual, nesse universo, da distorção de significado a que foram constantemente submetidas suas práticas e crenças. Oriundos do mundo da escravidão, os *candomblés*, *xangôs* ou *batuques*, como são chamados em diferentes regiões do Brasil, são o resultado de uma amálgama peculiar entre distintas formas de religiosidade de nações africanas aqui forçosamente obrigadas ao convívio pelo poder do colonialismo escravocrata, ao mesmo tempo que também se transformam, em contato com o mundo do catolicismo do colonizador branco e com as religiões dos povos indígenas nativos da América. Assim, as tradições religiosas, fundamentalmente centradas no culto dos ancestrais, dos povos banto – congo, angola, quiloa, rebolo, benguela –, mais cedo incorporados ao processo de colonização, bem como o rico universo jeje do culto dos *voduns*, as formas religiosas fantiachanti ou nações islamizadas como os haussa, mandinga, fula e outros, acabariam, em muitos casos, por se fundir ou confundir no panteão de origem nagô ou ioruba – keto, Ijexá, egná – do culto dos *orixás*.²⁷⁵

²⁷³ CAVALCANTI, Maria Laura V.C. Origens, para que as Quero? Questões para uma investigação sobre Umbanda. Texto originalmente apresentado no Grupo de Trabalho “Sociologia da Cultura Brasileira”, na Reunião da ANPOCS/1985.

²⁷⁴ *Idem*. 1985.

²⁷⁵ MONTES, Maria Lúcia. *Op. Cit.* p. 92-93.

O culto aos orixás é um ponto em comum entre essas religiões. A Umbanda e o Candomblé são formas rituais que se recriam nesse território.

3.2 UMBANDA – RELIGIÃO BRASILEIRA: FORMAS DE RESISTÊNCIA E LUTA

*O umbandista não precisa de uma catedral,
como só o gênio humano é capaz de construir...
O umbandista precisa apenas de um pouquinho de natureza,
como só Deus foi capaz de criar*²⁷⁶.

No começo do século XX, “[...] as religiões afro-brasileiras figuravam práticas “animistas” e “fetichistas” habituais entre os povos “inferiores”, como eram então considerados negros e índios do Brasil”²⁷⁷. Nesse sentido, suas manifestações religiosas foram duramente perseguidas durante o início do século, com fins sanitaristas que delineavam o projeto civilizatório, que envolvia tanto mudanças estéticas na cidade do Rio de Janeiro (capital federal) até a formulação de novas políticas eugenistas que percorreram o país²⁷⁸. Dessa forma, como indica Montes, houve uma dupla utilização das religiões afro-brasileiras nesse período:

[...]. Assim, as religiões afro-brasileiras adentrariam o período de modernização da sociedade brasileira que se anuncia nos anos 30 ainda sob o duplo peso da estigmatização e perseguição. Não por acaso, será em meio à elite intelectual, retomando uma tradição já de finais do século XIX e início deste século, representada por exemplo, por Aluísio Azevedo e Euclides da Cunha, que escritores e artistas dissidentes, como os participantes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, ou francamente de esquerda, como Jorge Amado, procurarão, ao longo dos

²⁷⁶ LINARES, Pai Ronaldo. **Festa de Yemanjá: Umbanda a Força Branca da Paz**, São Paulo, 2006. Documentário produzido pelos Estúdios Digitais Antares e pelo Colégio de Umbanda Sagrada Pai Benedito de Arruda. In: CUMINO, Alexandre. **História da Umbanda: uma religião brasileira**. São Paulo: Madras, 2010. p. 25.

²⁷⁷ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 94

²⁷⁸ É interessante analisar que não apenas os negros e índios foram afetados com essas novas medidas do governo, mas, por exemplo, os sulistas também tiveram suas tradições combatidas em prol do nacional. Para mais informações, cf.: ROCHA, Simone. Educação eugênica na constituição de 1934. **X ANPED Sul**. Florianópolis, outubro de 2014. STEPAN, NL. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391. BITTENCOURT, João Batista. A Cidade Higienizada: política, população e eugenia em Laguna durante o Estado Novo. **Anais Eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**. Florianópolis, SC. Novembro de 2016. RENK, Valquiria Elita. O Estado e as políticas de branqueamento da população nas escolas, nas primeiras décadas do século XX, no Paraná. **Acta Scientiarum. Education**. Maringá, v. 36, n. 2, p. 223-231, July-Dec., 2014. SOUZA, Vanderlei Sebastião de. As Ideias Eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entre-guerras. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Vol. 6 n. 11 – UFGD - Dourados jan/jun 2012. SILVA, Mozart Linhares. Miscigenação e Biopolítica no Brasil. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 4 Nº 8, dezembro de 2012

anos 20 e 30, resgatar em algum sentido positivo as tradições culturais dos africanos no Brasil, revalorizando suas práticas religiosas como constitutivas da própria identidade da nação, ao mesmo tempo que se denunciam as condições de abandono e pobreza a que foram relegados os negros no país.²⁷⁹

Cumino apresenta várias origens para a Umbanda: espírita, africana, cristã e a partir disso a origem católica, mágica, espiritual e mítica. Ao tentar explicá-la, ele diz:

[...]. Definir o que é religião não é tarefa fácil, definir o que é a religião de Umbanda é muito mais complexo. Existe uma dificuldade em entender uma religião ainda em formação, na qual os elementos oriundos de outras culturas são, ainda, muito vivos e perceptíveis, o que faz parecer uma simples mistura de fatores diversos. No entanto, como diria Artur Ramos, *não existe religião pura*, nem na essência nem na forma, nenhuma outra teve origem diferente, “nada nasce do nada”, ou melhor “nada se cria, tudo se transforma”. Novas religiões nascem da necessidade de atribuir novos significados a antigos símbolos, trazendo valores que possam dar um novo sentido a nossas vidas. Símbolos são um patrimônio da humanidade, que transcendem nossas visões individuais e limitadas, exercendo influência subjetiva em quem crê ou não nos mesmos, independentemente das mais variadas interpretações. Quem percebe que os símbolos são ancestrais, corre o risco de confundir o símbolo (atemporal) com sua interpretação (temporal). Estes acabam por declarar que “sua interpretação (temporal) é milenar e ancestral (atemporal)”. Nossas interpretações são religiões, que nascem, crescem, evoluem, envelhecem e morrem, o que fica é símbolo e uma nova religião vai com certeza reinterpretá-lo. Dessa forma, a Umbanda renova a interpretação para símbolos diversos, produzindo um novo significado, daí uma nova religião na qual antigos símbolos e novos valores se acomodam, assumindo uma identidade única.²⁸⁰

A umbanda, enquanto movimento religioso, tem uma trajetória que data de 1908 até os dias atuais, permitindo vislumbrar o período que compreende a vida de Clara. Dessa forma, é possível condensar alguns momentos mais importantes desse último século na Umbanda, pensando em sua sistematização e busca por diferenciação das demais religiões. Ou seja, assume-se que a Umbanda já existia como tal, mas que a partir das ações de Zélio de Moraes, há um marco em sua existência, conforme o quadro a seguir:

Quadro 14: Períodos de Expansão da Umbanda

Período	Anos	Características	Brasil
Nascimento	1908 -1928	Nascimento, formação dos primeiros centros, movimento centrado no Rio de Janeiro	Movimento Modernista. Período de transição com o final do Império e da Escravidão.
Legitimação	1929 -1944	Consolidação como movimento religioso e expansão para outros estados.	Governo de Getúlio Vargas. Primeira tentativa de industrialização e construção de um sentimento nacional.

²⁷⁹ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 94

²⁸⁰ *Idem.* p. 107.

Expansão	1945 -1975	Expansão global da Umbanda, tanto em número de adeptos quanto geograficamente.	Governos democráticos (1946-1964), industrialização, indústria cultural. Ditadura Civil-Militar (1964-1985), censura.
Esvaziamento	Década de 1980	Diminuição gradual e contínua de adeptos.	Crise generalizada no país. Transição da Ditadura para Redemocratização.
Maturidade	1990 – dias atuais	Busca pela maturidade e aumento lento, nova perspectiva.	Governos populares, estabilidade financeira. Crescimento.

Fonte: do autor, baseado em CUMINO, Alexandre. **Op. Cit.** ²⁸¹

A Umbanda surge como uma síntese do povo brasileiro²⁸². Além disso, é uma religião de matriz brasileira, ou seja, não só afro-brasileira, ou das outras formas de mixagem religiosas para se constituir. O primeiro centro foi a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade e no começo, foi um dos movimentos mais contidos no Rio de Janeiro, uma vez que era necessário primeiramente se consolidar para depois expandir. A primeira tenda foi fundada por Zélio de Moraes., Além desta, ele fundou mais sete, que ficaram sob sua orientação direta, de acordo com Cumino:

[...] Durante sua vida, além da Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, Zélio de Moraes fundou mais sete tendas sob sua orientação direta determinando quem seriam os dirigentes responsáveis pelas mesmas, são elas: Tenda Nossa Senhora da Guia, sr. Durval de Souza; Tenda Nossa Senhora da Conceição, sr. Leal de Souza; Tenda Santa Bárbara, sr. João Aguiar; Tenda São Pedro, sr. José Meireles; Tenda Oxalá, sr. Paulo Lavois; Tenda São Jorge, sr. João Severino Ramos; e Tenda São Jerônimo, sr. José Álvares Pessoa. Também fundou a Cabana de Pai Antônio, em Boca do Mato, onde costumava trabalhar ao lado de sua esposa, Dona Isabel, médium do Caboclo Roxo. Ajudou direta e indiretamente na fundação de centenas de outras tendas de Umbanda, inclusive colaborando financeiramente com elas.²⁸³

Já na fase da legitimação, houve o florescimento da Umbanda e pessoas que eram de outras religiões começaram a apresentar sinais de mediunidade. Esse período casa com o governo de Getúlio Vargas e do Estado Novo, conforme Cumino:

[...] De qualquer forma, em todos os períodos veremos os umbandistas buscando apoio dos governos e evitando confrontos ou desentendimentos. A discriminação cultural sofrida parece marcar a religião com uma atitude de resignação no que se refere a toda forma de poder estabelecido. Embora houvesse apoio da Umbanda ao regime de Vargas, o mesmo não aliviou muito a situação para os praticantes. A partir de 1934, a lei coloca o Espiritismo, a Umbanda e outros cultos sob jurisdição

²⁸¹ Com base no que é apresentado por CUMINO, Alexandre. **Op. Cit.** p. 109-197

²⁸² De acordo com ORTIZ, Renato. *A Morte branca do Feiticeiro Negro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

²⁸³ CUMINO, Alexandre. **Op. Cit.** p. 137.

do Departamento de Tóxicos e Mistificações da Polícia do Rio de Janeiro, dentro da seção de Costumes e Diversões. Os templos, para funcionar, necessitavam de um registro na polícia, que fixava suas próprias taxas. Com a instalação do Estado Novo, em 1937, a repressão aumentaria sobre os segmentos umbandista e afro-brasileiro em geral.²⁸⁴

A relação entre a legitimação da Umbanda e do governo de Vargas também é possível pela figura do ditador brasileiro, que, ao mesmo tempo, frequentava alguns terreiros, mas propunha políticas de Estado dicotômicas, ao analisar suas ideias eugenistas²⁸⁵.

No entanto, as coisas melhoram significativamente para a Umbanda a partir do começo dos anos 1950, com a didatização da Umbanda, ou seja, a busca por sua padronização e a instituição de sua base filosófica: é quando há um vertiginoso aumento e aceitação. Montes identifica esse período da seguinte forma:

[...]. Entretanto, sob essa nova roupagem umbandista, as religiões afro-brasileiras, ao lado do espiritismo kardecista, rapidamente ganham adeptos ao longo das décadas de 40 e 50, embora ainda não se façam representar pelo próprio nome nas estatísticas oficiais²⁸⁶, sendo a fé umbandista quase sempre escondida pelos próprios recenseados sob o rótulo genérico e bem mais legítimo de “espíritas” e, principalmente, ainda “católicos”. Mas é sobretudo na década de 60 e em especial nos anos 70 que a umbanda passará a granjear um crescente número de adeptos, superando o espiritismo kardecista em número declarado de fiéis e passando a inquietar também a Igreja católica, que então já sofria uma significativa concorrência por parte do protestantismo de conversão das novas igrejas pentecostais em expansão no período.²⁸⁷

E é bem nesse período que Clara assume de fato a Umbanda e passa a propagar sua mensagem através de duas músicas. Ainda sobre essa crescente aceitação das religiões afro, Montes revela:

[...] ao lado dos motivos de ordem social mais ampla, é preciso refletir também sobre as razões estruturais, inerentes às próprias religiões afro-brasileiras, que levam à sua legitimação crescente e sua aceitação cada vez mais ampla, inclusive por parte de elites que durante séculos só tinham visto nelas a viabilidade de uma sociedade plenamente civilizada entre nós. [...] Tudo isso reflete o complexo processo de reelaboração pelo qual passaram as religiões afro-brasileiras sob as condições de escravidão que, pela repressão mesma a que deram lugar, as ajudaram a manter-se encerradas na ordem do privado, fechadas sobre si mesmas, acentuando as características do segredo dessas religiões iniciáticas e a estrutura comunitária das

²⁸⁴ CUMINO, Alexandre. **Op. Cit.** p. 141.

²⁸⁵ Sobre esse ponto, José Henrique M. de Oliveira traz uma discussão bastante ampla sobre a relação entre a Umbanda, o Espiritismo e as políticas do Estado Novo. OLIVEIRA, José Henrique. Entre a Macumba e o Espiritismo: uma análise do discurso dos intelectuais de umbanda durante o Estado Novo. **CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. Número 14 – setembro de 2009 Pág. 60 – 85.

²⁸⁶ A questão da pertença, principalmente Umbandista, Candido Procópio Ferreira de Camargo faz um estudo, durante a década de 1960 para debater a questão da Umbanda com o Kardecismo, pensando na discussão da unidade. Por muito tempo, as religiões afro-brasileiras ficaram mascaradas nos censos por conta do estigma social que carregava e na verdade, até hoje isso, é muito frequente.

²⁸⁷ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 97.

práticas mediante as quais os indivíduos se religam à totalidade dos cosmos nos ritos de iniciação, nas formas do culto ou nas práticas mágico-rituais que os sustentam no plano cósmico diante das vicissitudes da vida cotidiana. Mesmo a versão mais sintética dessas crenças, na umbanda, apesar de sua organização institucional burocrática, nem por isso se voltará menos para as necessidades materiais e morais do indivíduo, nas agruras do sofrimento, da doença ou da pobreza, num movimento paralelo ao que é desenvolvido pelas igrejas pentecostais na mesma época, em face de um catolicismo cada vez mais voltado para a vida pública. Em tempos de transformação social, vividos como crise de civilização, é esse sentido de pertencimento comunitário, envolvendo na intimidade doméstica de uma família as figuras do sagrado, o que as elites intelectuais iriam reencontrar nos terreiros, como, antes deles, os migrantes rurais haviam ido busca-lo nas religiões evangélicas.²⁸⁸

Assim, a Umbanda pode ser assimilada, por um período, como um símbolo da brasilidade ao ser vista como uma religião nacional, por outro lado, esse interesse, que visava cumprir um objetivo político, muitas vezes ignorava sua essência e natureza religiosa. Mesmo sendo apropriada ela continuou a resistir para se consolidar e ter o direito de existir. Por fim, até os anos 1970, o censo trabalhava de forma generalizada quanto às religiões, apresentando seis tipos de categoria: “católica romana”, “evangélica”, “espírita”, “outra”, “sem religião” e “sem declaração”. As religiões afro-brasileiras ou, mais especificamente, todas as, mediúnicas entravam na categoria “espírita”, o que dificultava saber os reais números de seguidores de cada uma. Só a partir dos anos 1990 que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – passou a diferenciar as religiões afro.

²⁸⁸ MONTES, Maria Lúcia. **Op. Cit.** p. 99.

3.3 OS MOVIMENTOS RELIGIOSOS DE CLARA NUNES

Imagem 55: Batismo de Clara²⁸⁹ feito por Pai Edu nas águas do Capibaribe



Fonte: FERNANDES, Vagner. Clara Nunes - Guerreira da Utopia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p.136

Se levarmos em consideração o campo de representações simbólicas que envolvem a fé e o acreditar, perceberemos um importante elemento identitário da cantora que se faz e se consolida a partir do início da década de 1970, quando a ela é associada a imagem das religiões afro-brasileiras, apesar de já ser frequentadora de diferentes manifestações

²⁸⁹ Clara está em pé com um objeto em suas mãos, despejando água no rio.

religiosas, pelo menos, desde que muda para o Rio de Janeiro na metade dos anos 1960. Não devemos nos esquecer também que Clara vem de uma família católica, mas que desde cedo já se relaciona com o Kardecismo.

Vale salientar que a cantora teve sua formação religiosa pautada nos ensinamentos católicos seguidos pelos pais. No entanto, eles estavam também envolvidos com práticas da religiosidade popular, como o congado e as folias de Reis em Minas Gerais. Ou seja, desde seus anos iniciais, Clara já vivenciava uma experiência plural. Ela perdeu seus pais ainda criança: primeiro seu pai e alguns (poucos) anos depois, sua mãe. É válido compreender como ela avalia essa experiência:

[...] O início foi muito difícil, porque quando o meu pai morreu, a minha mãe começou a morrer também. Então eu digo sempre que eu vi, presenciei um caso de amor. Minha mãe morreu por amor. Ela foi se definhando totalmente, não teve mais interesse pela vida e logo depois morreu. Mas acontece que nós temos dois irmãos muito fortes, o meu irmão mais velho José e a Dindinha, que é minha madrinha. Então, eles seguraram aquela barra, sabe? Não deixou ninguém, porque naquela época houve todo mundo: “Ah, me dá a Clara!”, “Vamos pegar o Joica!”, “Me dá a Branca”. Porque eu tenho uma irmã chamada Branca, e ela não deixou, disse: “Não. Seja o que for, vamos passar o que tivermos que passar, mas vamos ficar juntos”.²⁹⁰

A partir disso, sua experiência religiosa foi guiada por momentos no kardecismo, como quando ela e seus irmãos recebem uma carta psicografada de sua mãe, e também ainda com o catolicismo e com as festas que permeavam o interior do país e até mesmo a capital mineira.

Brügger fundamenta essa ideia ao evidenciar a relação da cantora com um universo espiritual mais dinâmico, enfatizando a importância da religiosidade na vida e obra de Clara da seguinte maneira:

[...]. Foi nesse ambiente religioso, caracterizado, de um lado, por uma ortodoxia católica, presente, por exemplo, nas missas celebradas em latim e no rigor do controle moral por parte do clero, e, de outro, por práticas populares, como os folguedos, as promessas cumpridas publicamente e a intimidade com os santos, que a menina Clara Francisca aprendeu que a fé seria importante sustentáculo em sua vida. Pessoas que com ela conviveram em diferentes momentos indicam sempre esse traço: Clara tinha muita fé. Essa marca ela deixou registrada em sua obra musical e nas muitas entrevistas que concedeu ao longo da carreira. O embrião dessa fé remontava ao seio familiar.²⁹¹

²⁹⁰ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

²⁹¹ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Os trânsitos religiosos de Clara Nunes. In: **XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões**, 2011, Juiz de Fora. Caderno de Resumos do XII Simpósio

Após sua mudança para o Rio de Janeiro, Clara é apresentada de fato à Umbanda e passa a frequentar sistematicamente essa religião, justamente pela forma de culto peculiar, fruto da mistura de ritos e práticas católicas, africanas e kardecistas, universo vivenciado por Clara desde sua infância.

Nessa religião considerada brasileira, pois nasceu da mistura de diversas práticas e doutrinas, a cantora se sente acolhida e se reencontra com suas raízes ancestrais. Talvez toda essa sedução seja advinda do fato de a Umbanda ter surgido da cultura afro, somada aos costumes indígenas tupiniquins, além, é claro, da hibridização que mescla em sua prática elementos do catolicismo com os da cultura indígena e africana. Fica evidente que ainda existem influências orientais, kardecistas, místicas, uma verdadeira miscelânea de culturas. “A mais forte destas influências é do Candomblé, [...] pois apesar de a Umbanda ter nascido há pouco mais de 100 anos (primeiro registro oficial), sua raiz africana é milenar”.²⁹²

Na visão de Bittencourt (2009), a Umbanda pode ser compreendida dentro de sua complexidade sagrada, combinando elementos de diversas religiões na concretude dos seus preceitos, mitos fundadores ou de origem e de suas crenças, fazendo dela uma religião plenamente viva, criada e recriada por uma sociedade também viva, por isso a faz se manter inserida em um processo de constante ressignificação. Clara, em uma entrevista já na década de 1960, avalia a sua aproximação com a Umbanda:

[...]. Eu sou de família espírita kardecista, toda minha família. Mas, ao me mudar para o Rio, eu tomei contato assim mais de perto com a religião, com a umbanda. E depois de uma viagem à África. Eu voltei e me encontrei na umbanda. Então desde 69. E aí de repente as pessoas começaram a descobrir porque eu falo. Tenho o maior prazer, o maior orgulho em 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 eu não posso esconder, nem há razão para esconder.²⁹³

A cantora não se declarava seguidora de uma religião apenas, pois acreditava que todas eram igualmente “boas”, desde que fossem para fazer o bem. No entanto, é necessário trazer à tona os diálogos entre sua escolha pessoal, no caso, sua religião, com a sua vida pública. Ou seja, de que forma é possível a Umbanda deixar seu foro íntimo para a promoção de sua identidade, princípios que deveriam ser seguidos por todos, mas que cada vez mais

Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões - Experiências e Interpretações do Sagrado: Interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos. Juiz de Fora: UFJF, 2011. p. 06.

²⁹² Disponível em <http://www.girasdeumbanda.com.br/umbanda/>

²⁹³ BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **Op. Cit.** 2011. p. 07.

percebemos o crescimento de movimentos de intolerância de forma assustadora. Ela só reafirma a sua religiosidade no auge de seu sucesso, anos mais tarde, uma vez que a própria mídia se apropria dessa sua característica para projetá-la, alavancando a venda de discos. Loureiro entende esse processo da seguinte forma:

[...] Por outro lado, permitia que sua espiritualidade fosse conhecida. Aliás, essa inclinação tornou-se tão forte que Clara chegou a ponto de ser “crente” em diversas religiões e seitas, inclusive nos cultos afros. Era indiscutível seu desejo de crescer espiritualmente, sem preconceito com este ou aquele segmento religioso. Envoltos pelo manto sagrado da beatitude, acreditava a cantora que todos os credos indicavam a direção de Deus.²⁹⁴

Constatar como a religiosidade de Clara foi sendo retroalimentada por ela é a principal chave para compreendermos sua personalidade e o modo como foi possível o seu sucesso, principalmente ao investigar, na declaração de Loureiro, informações de que ela se dizia “crente” de diversas religiões, como ela transitava entre essas e consegue estabelecer sua imagem, embora esse trânsito entre no âmbito dos sincretismos. Clara era devota de santos católicos, mas esses são combinados à Umbanda, ou ainda a questão do kardecismo, que também mantém diálogo com as outras religiões brasileiras. Então, podemos assumir que essa ideia de trânsito entre as religiões pode ser entendida muito mais como um discurso de integração do que uma desorientação religiosa.

Dessa forma, é necessário compreender Clara dentro da religiosidade, focando sua religião, no caso, a Umbanda e sua inserção dentro dela, já que a cantora era uma figura pública. Mas, é preciso ponderar, também, o preço de se assumir a fé e como o Estado em um regime ditatorial lida com as diferentes manifestações. São elementos que transformam essa cantora em uma figura ímpar. Não que outras cantoras não assumissem também: um exemplo é a Maria Bethânia. Mas, analisar como se dá a assimilação em Clara Nunes faz com que seu perfil possa ser revisto e compreendido de novas formas.

O processo de iniciação na Umbanda, graças ao sincretismo, é denominado como um “desenvolvimento” e esse ocorre em várias etapas, que são variáveis, dependendo da casa de iniciação. Leva-se em consideração, por exemplo, os dez dias que antecedem o nascimento da pessoa, o jogo de búzios e o ciclo do zodíaco. De acordo com Fernandes, a iniciação de Clara na Umbanda ocorre em decorrência de sua amizade com Denise, narrada da seguinte forma:

²⁹⁴ LOUZEIRO *apud* FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 19.

[...]. A situação foi ficando insuportável. Só lhe restavam algumas poucas amizades que havia feito até então. Denise, garota de propaganda da avenida Prado Júnior, ponto do bairro de Copacabana badaladíssimo, na época, por artistas, jogadores e mais metade do Rio de Janeiro, era uma delas. Morena cor de jambo, linda de viver, Denise tinha um caso firme com um conhecido zagueiro do Botafogo. Teria sido ela, inclusive, a responsável por apresentar Clara à umbanda no Rio. A cantora, que já se identificava com tais rituais, passou a adotar a umbanda como primeira opção espiritual. O kardecismo ficaria em segundo plano. Denise frequentava um terreiro na Rocinha e tratou de levar Clara ao local. [...] Clara ressaltou o sufoco desse período e a importância de Denise mais tarde, em um depoimento que concedeu a Ronaldo Bôscoli para a *Revista Manchete*, no fim da década de 1970: “Éramos cinco em um quarto desse tamanhinho. Vagas ocupadas por três mulheres que trabalhavam à noite. Duas, de dia. Eu era do turno da noite. Cantava em boates, furava programas de televisão, batalhava muito. Outras duas eram prostitutas e uma se drogava no nosso quarto. Eu estava para deixar tudo e voltar para Belo Horizonte. Aí aconteceu uma espécie de milagre. Uma das moças levou-me a um centro na Rocinha. E ali encontrei meu caminho, minhas forças, meu destino. Desenvolvi-me na umbanda... As linhas do destino tecem tramas muito esquisitas. Eu estava com um nó na garganta até agora. E vou desatá-lo diante de você. Lembra, quando no começo da entrevista, falei de uma das moças da vaga, a que me levou a um centro? Pois saiba que foi uma prostituta. Hoje, felizmente, casada e mãe de quatro filhos. Não vejo Denise faz muito tempo. Dizem que ela não aguentando a barra da cidade grande, voltou para sua terra. Ela talvez saiba, talvez não. Mas foi muito importante o que fez por mim”.²⁹⁵

Além disso, é possível ver as declarações da própria Clara sobre o período:

[...] Vim sem nenhuma garantia. Era um contrato pra gravar. Se desse certo, ótimo. Fiquei somente um mês no hotel por conta deles. Depois fui morar em vagas, e aqui começa uma odisseia. [...] Quantas vezes eu e a Denise abrimos as bolsas e vimos que só tinha um cruzeiro, cinquenta centavos, então íamos comprar uma pizza e dividir. Era tudo contadinho. Se tivesse o dinheiro do aluguel eu ficava tranquila, descansava a preocupação. Nunca fiquei pensando em comprar sapato novo, essas coisas. Só pensava no aluguel. [...] De dia, andava pelas rádios, programas de auditório. À noite, cantava em clubes, escolas de samba, casas noturnas de subúrbio. Sonhava com Mané Serrador, todo de branco, lindo, dizendo pra eu não desistir, pra seguir sempre em frente. O que eu vivi em três anos morando em vaga valeram esses trinta e poucos anos de vida que eu tenho. Mas eu tive também pessoas maravilhosas que me ajudaram muito, inclusive eu não esqueço o Chacrinha. O Chacrinha foi uma pessoa muito importante na minha vida. Ele sabia dos meus problemas porque eu cheguei pra ele e falei tudo: “Chacrinha, eu tô assim, não tenho dinheiro pra pagar o quarto”. Eu morava em vaga aqui em Copacabana e ele me colocava no programa dele. Um porque ele realmente acreditou em mim como artista, mas eu também sabia que no fundo ele me colocava pra me ajudar no final do mês a pagar o aluguel.²⁹⁶

Assim, vemos que Clara teve ajuda de várias pessoas para se inserir no cenário musical brasileiro, o que nos permite avaliar como que essa cantora, que vem do interior de Minas Gerais e convive com prostitutas, consegue se lançar e alcançar o sucesso.

²⁹⁵ FERNANDES, Vagner. **Op. Cit.** p. 71-73.

²⁹⁶ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

Fernandes também ressalta que a partir do início da década de 1970, Clara passou a desenvolver mais seu lado místico, que é sintetizado por ele da seguinte forma:

[...] a Clara mestiça, com visual que remetia às religiões afro-brasileiras. [...] Adelson menciona o candomblé como referência. Clara se dizia umbandista, mas sua ligação com os cultos afros era tão forte e singular que, por várias vezes, ela própria se via confusa diante da definição de sua religiosidade. Vinha do kardedismo, denominava-se umbandista, mas flertava com o candomblé. Clara era tudo. [...] Clara era um caldeirão espiritual. Era a legítima brasileira, absolutamente sincrética, que batia a cabeça e cantava ponto em terreiro, acendia velas para as almas, tomava passe em centro de mesa branca, comungava em igreja católica e se ajoelhava para rezar o Pai-Nosso ou a Ave-Maria diante da imagem de Nossa Senhora.²⁹⁷

A imagem de Clara Nunes vestida com roupas brancas e as guias no pescoço povoa o imaginário popular durante boa parte da década de 1970. Ela passa a afirmar, inclusive em várias de suas músicas, sua filiação na Umbanda. Clara era filha dos orixás²⁹⁸ Iansã, ou Oyá, e Ogum, sendo o culto a Iansã, primeiramente feito entre os iorubas. Sobre ela, Passos diz:

[...]. Oyá é o orixá dos grandes movimentos e das várias formas. Formas estas que representam seu domínio sobre vários elementos da natureza, a sua essência é a liberdade inclinada à constante transformação. E apesar de ser essencialmente aérea, e de dominar o tempo atmosférico, Oyá é uma das poucas divindades africanas conhecidas por nós, que se faz presente em todos os elementos primordiais do planeta. O trânsito ligeiro desta deusa entre os elementos naturais pode ser [...] Oiá-Iansã, em suas feições de arrebatamento, inconformismo, coragem, atrevimento, cavalga com seus mistérios por todos os elementos que comandam a natureza. Oyá corporifica a transgressão feminina. Orixá de personalidade austera, ao mesmo tempo em que é doce e complacente. Controla as suas finanças, cuida do sustento próprio e dos seus, é a protetora dos mercados, a zeladora das mulheres que trabalham e vivem das feiras livres, do comércio. Assegura proteção a toda e qualquer liderança feminina, possui um temperamento severo em suas ações, domina os lares dos quais faz parte. É um ser voltado à solidão e porta-se, diante da realidade, com características e hábitos comuns ao universo masculino. Mas é mulher, de sexualidade desenfreada, longe de repressões e de tabus que impeçam o seu prazer. É o orixá do vermelho-marrom que simboliza a intensidade de sua paixão. De acordo aos seus mais conhecidos mitos, Oyá é pura paixão.²⁹⁹

Como filha de Iansã, Clara personifica esses elementos, essa ideia de inconformismo, tanto social quanto religioso, e isso pode ser notado na sua forma de se expressar, a partir do

²⁹⁷ FERNANDES, Vagner. *Op. Cit.* p. 119.

²⁹⁸ A ideia é que todos os grupos familiares têm seus orixás ancestrais míticos protetores. Enquanto estavam na África, este era determinado pelo lugar de nascença. Após a diáspora, essa identificação era feita por meio dos búzios e da intuição dos pais ou mães-de-santo.

²⁹⁹ PASSOS, Marlon. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008, p. 26.

momento em que decide incorporar as questões afro-brasileiras em sua arte³⁰⁰. Assim, é também possível ver o que a cantora manifesta de sua vinculação religiosa:

[...] Eu quando fui a África em 69, voltei muito impressionada. Lá eu tive a oportunidade de conhecer muita coisa, de visitar lugares sagrados, e conhecer os rituais. Da minha volta, então, eu já voltei totalmente inclinada para o afro, tanto a música e a religião também, lógico. A verdade é que eu já estava fincada no Continente Negro. Laços mais fundos. Espirituais. A umbanda. Aí rolou tudo junto. Como uma grande bênção. [...] Bom, são dois santos guerreiros, Iansã é a deusa do trovão, dos raios e Ogum é o deus da guerra, é o deus do aço. Então são dois santos muito fortes, muito guerreiros. [...] sou leonina, já imaginou, sou leonina e de repente explode tudo? É uma loucura.³⁰¹

Uma música da cantora que explicita tanto o seu sincretismo quanto a sua fé é “Guerreira”, composição de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte:

*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, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira
Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
Rebolo que deito e que rolo
Me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
Que o samba não tem cambalacho
Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
Eu sambo pela noite inteira
Até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira
Filha de Ogum com Iansã
Salve o Nosso Senhor Jesus Cristo!
Epa Babá, Oxalá!*

³⁰⁰ É interessante perceber como o sincretismo foi forte nesse ponto, como aponta Gaspar: “[...]. Outro fator importante para a formação da umbanda foi a criação, desde o século XVIII, de irmandades religiosas católicas destinadas a dar assistência aos escravos. O próprio clero católico, assim como já fizera com os índios em seu trabalho de catequização, estimulou a superposição entre os deuses africanos e os santos católicos, já que seria importante, para a aceitação da nova crença, que os africanos reconhecessem as semelhanças entre os dois grupos de divindades. Começando com Jesus Cristo e seu oposto Satanás, com a Virgem Maria e os santos protetores das irmandades, foi-se formando aos poucos um panteon alternativo extraído do catolicismo popular e constituído, de início, pelas figuras que atendiam às necessidades mais urgentes dos escravos. Desta forma, São Jorge era o guerreiro necessário para apoiá-los em suas lutas e São Lázaro intercedia por suas doenças, assim como São Pedro exercia sua justiça, e Cosme e Damião protegiam as crianças.”. GASPAR, Eneida. **Op. Cit.** p. 196.

³⁰¹ CLARA ESTRELA. Direção: Susanna Lira e Rodrigo Alzuguir. Produção: Susanna Lira. Rio de Janeiro (BR): Modo Operante, 2017.

Salve São Jorge Guerreiro, Ogum!
Ogunhê, meu Pai!
Salve Santa Bárbara!
Eparrei, minha mãe Iansã!
Salve São Pedro!
Kaô Kabesilê, Xangô!
Salve São Sebastião!
Okê Arô, Oxóssi!
Salve Nossa Senhora da Conceição!
Odofiabá, Iemanjá!
Salve Nossa Senhora da Glória!
Ora yeyê ô, Oxum!
Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê!
Saluba Bobó!
Salve São Lázaro!
Atotô, Obaluaê!
Salve São Bartolomeu!
Arrobobô, Oxumaré!
Salve o povo da rua!
Salve as crianças!
Salve os pretos velhos!
Pai Antônio,
Pai Joaquim de Angola,
Vovó Maria Conga!
Saravá!
E salve o Rei Nagô!
Bole com samba que eu caio e
balanço o balaio no som dos tantãs
Rebolo que deito e que rolo
Me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
Que o samba não tem cambalacho
Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
Eu sambo pela noite inteira
Até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira
Filha de Ogum com Iansã
Eparrei, Oyá!³⁰²

Nessa música eles apresentam o santo católico e a seguir seu sincretismo, também introduzindo o ouvinte a outras personalidades. Por isso, o quadro a seguir busca relacionar os sincretismos da música.

Quadro 15: Sincretismos na Umbanda de acordo com a música Guerreira

Orixá	Nome em Ioruba	Sincretismo	Observações
Oxalá	<i>Epa Babá</i>	Jesus Cristo	Também pode ser Menino Jesus (Oxaguiã) ou Senhor do Bonfim (Oxalufã)
Iemanjá	<i>Odofiabá</i>	Todas as Nossas	³⁰³

³⁰² DUARTE, Mauro. PINHEIRO, Paulo César. **Guerreira**. 1977.

		Senhoras – havendo variações regionais.	
Oxum	<i>Ora yeyê ô</i>	Todas as Nossas Senhoras – havendo variações regionais.	
Nanã	<i>Nanã Burukê Saluba³⁰⁴ bobó</i>	Nossa Senhora de Santa Ana ou Santana	
Ogum	<i>Ogunhê</i>	São Jorge	Na região Sul e Sudeste. Também pode ser São Sebastião ou Santo Antônio na região Nordeste.
Xangô	<i>Kaô Kabesilê</i>	São Pedro	Também pode ser São José, São João ou São Jerônimo.
Iansã	<i>Eparrei Oyá</i>	Santa Barbara	
Oxóssi	<i>Okê Arô</i>	São Sebastião	Na região sul e sudeste, no Nordeste pode ser conhecido por São Jorge.
Obaluê	<i>Atotô</i>	São Lázaro	
Oxumaré	<i>Arrobobô</i>	São Bartolomeu	

Fonte: do autor³⁰⁵

Além disso, a composição de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte apresenta as seguintes figuras: Pai Antônio, Pai Joaquim Angola e Vovó Maria Conga. Todos são entidades que se manifestam como pretos velhos dentro da Umbanda. O primeiro trabalhou diretamente com Zélio de Moraes nas formulações iniciais da Umbanda, no século XX. Credita-se a ele o uso da guia de trabalho e a inserção dos pontos cantados na religião³⁰⁶. O

³⁰³ Usualmente, Iemanjá é conhecida como Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Glória ou Nossa Senhora dos Navegantes. Por sua vez, Oxum é considerada Nossa Senhora da Conceição, ou seja, Nossa Senhora Aparecida. (padroeira do Brasil).

³⁰⁴ Saluba é uma expressão utilizada para saudar Nanã, que é a mais velha dos orixás, de acordo com a TV Brasil, disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/jikulumessu/2017/05/entenda-algumas-expressoes-do-portugues-angolano> - acesso em 10/12/2017

³⁰⁵ Feito utilizando a letra de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte como base e GASPAREL, Eneida D. **Op. Cit.** p. 206-211.

³⁰⁶ Quando procurado mais informações sobre Pai Antônio, torna-se difícil encontrar uma fonte confiável sobre seus trabalhos e sua inserção na Umbanda, no entanto, um texto que narra suas primeiras aparições foi encontrado em dois sítios eletrônicos distintos: <http://www.tendadeumbandaluzserena.com.br/pai-antonio.html> e <http://centropaijoaodeangola.com/pai-ant%C3%B4nio.php> – acesso em 10/12/2017

segundo é visto como um conselheiro e amigo que auxilia em momentos de dificuldade.³⁰⁷

Por fim, Vovó Maria Conga, quando encarnada, era escravizada em uma fazenda de café do sudeste do país, filha do Rei Congo, que liderava um quilombo nessa região. Sobre ela é descrito que:

[...] considerada guerreira, forte, batalhadora, que não media esforços em proteger seu povo tão amado, dentro e fora do quilombo de seu tão respeitado pai, que era conhecido como Rei Congo, e que era o líder dos negros que um dia foram escravizados pelos senhores brancos. [...]. Desde tenra idade Maria Conga demonstrava que seguiria os mesmos passos de seu amado pai, sendo uma verdadeira lutadora e salvadora de seus irmãos negros que foram escravizados. Mas apesar dessa demonstração de força, ela demonstrava também ser gentil e graciosa com seus semelhantes, assim como sua mãe, fazendo assim ser reconhecida e respeitada por todos seus irmãos negros [...] buscava levar a caridade a todos os negros sofrendores. Era uma grande benzedeira, encaminhadora de espíritos sem luz, que insistiam em perturbar a mente e o corpo de negros e brancos daquela época, com suas obsessões desenfreadas que levavam muitas dessas pessoas a adoecerem sem motivo, ou a enlouquecerem de tal forma que ceifavam a própria vida. Essa fé e essas aprendizagens se tornaram grandiosas, pois tanto vinha pelo lado de seu pai quanto da sua mãe, que ambos sabiam como demonstrar a enorme fé no grande pai e senhor de seus caminhos, nosso amado Deus.³⁰⁸

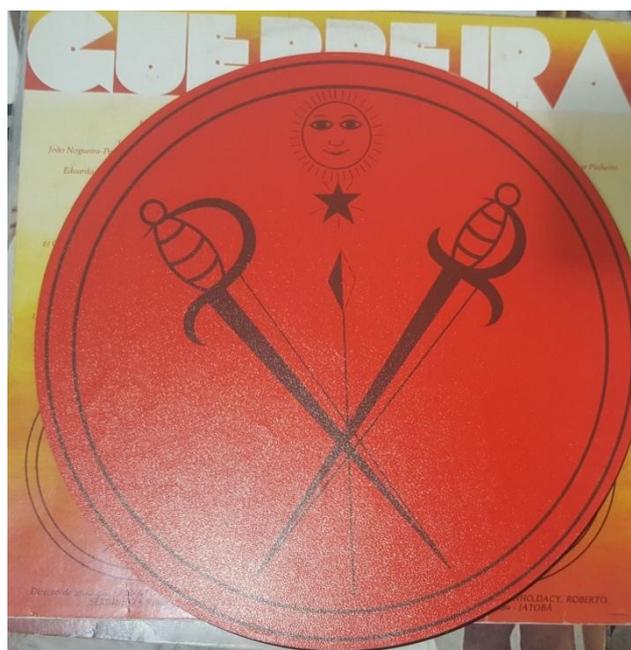
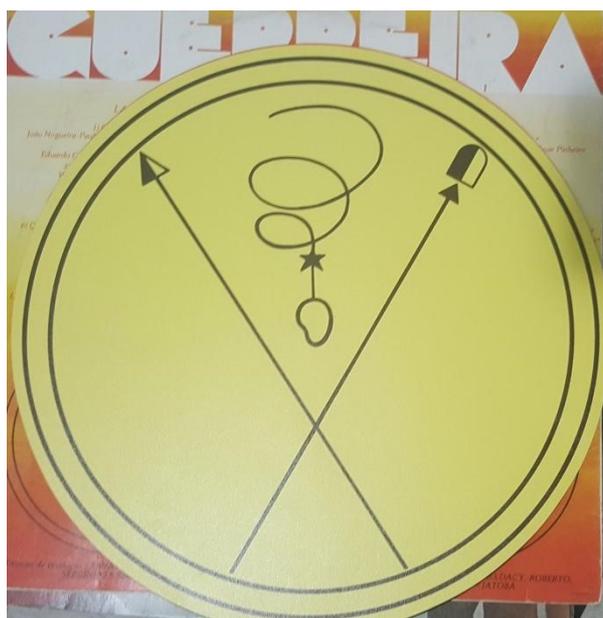
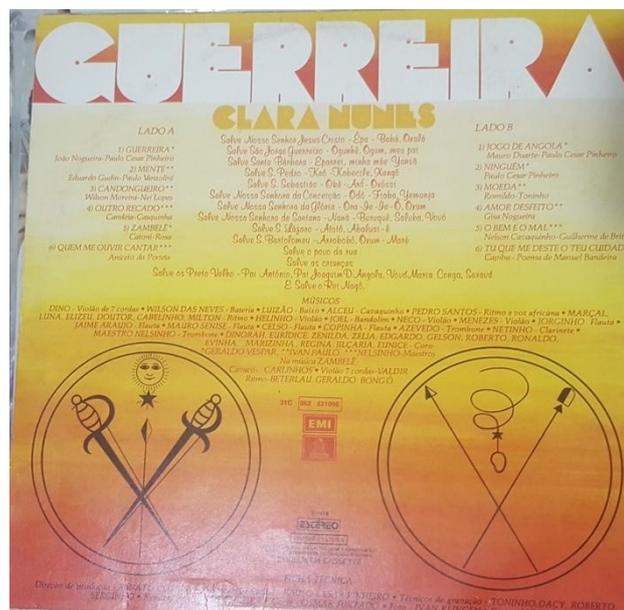
É pertinente notar como Clara interpreta a música, que apesar de ter referências tão claras da religiosidade afro-brasileira, ainda dialoga com o universo católico, permitindo a coexistência pacífica das diferentes religiões do país.

Ao observar o álbum do qual essa música faz parte, nota-se uma correlação entre a música e os elementos artísticos e materiais da obra. O disco “Guerreira”, lançado em 1978, continha, além do disco em seu interior, dois encartes no mesmo formato:

³⁰⁷ Pai Joaquim de Angola tem uma oração que é feita para pedir sua ajuda. A partir desta é possível perceber qual é o seu papel dentro da crença: Querido Pai Joaquim, mentor, conselheiro e amigo de todas as horas, ajuda-me nesse momento difícil pelo qual eu passo agora, dando-me entendimento, para que eu possa suportá-lo com sua ajuda. Querido Pai Joaquim, por tantas e tantas vezes o senhor tem me socorrido, mesmo quando eu apenas tinha dúvidas, e meu coração estava pleno de incertezas, nunca me falhou com sua preciosa e generosa ajuda! Como meu conselheiro e amigo, me guiaste para o caminho certo a seguir, impedindo que eu me dirigisse pelo caminho mais perigoso e cheio de espinhos. Eu preciso novamente de seu auxílio, Pai Joaquim: me socorra mais esta vez. porque preciso (dizer o que se precisa). Como é mais que um amigo, Pai Joaquim, lhe agradeço, porque sei que o senhor sempre atende meus chamados, mesmo quando o que sinto é apenas solidão ou amargura. Obrigado, Pai Joaquim. Sempre lhe serei grato por tudo o que o senhor fez por mim e pelos meus entes queridos e por todo o bem que generosamente plantou em minha vida. Salve Pai Joaquim. Luz e amor! Texto disponível em <https://www.podermagico.com.br/2014/08/pai-joaquim-de-angola-mentor-e-guia-espiritual.html> - acesso em 10/12/2017. Outros sítios *online* também possuem oração semelhante, sempre remetendo ao papel de guia e ajudante.

³⁰⁸ Disponível em: <http://umbandayorima.blogspot.com.br/2015/03/a-historia-da-vovo-maria-conga.html> - acesso em 10/12/2017.

Imagens 56, 57, 58 e 59 - Capa, contracapa e encartes do álbum “Guerreira”



Fonte: Guerreira. Odeon. 1978. Imagens: do autor

Essas representações gravadas no encarte têm uma relação com a Umbanda: a imagem amarela corresponde aos pontos de Iansã; a figura central pode ser compreendida como os ventos de Iansã e as flechas, como uma que leva a vida e a outra a morte, já que esse orixá

tem passagem nos ritos fúnebres; já o desenho vermelho corresponde aos pontos de Ogum, que podem ser associados às duas espadas.³⁰⁹

É nesse período que vemos a performance de Clara mais evidente, ou seja, a consolidação de sua imagem, ao ponto de ela poder se assumir nesse contexto plural, como umbandista, mas que carrega valores sincréticos e dessa forma, lhe é permitido transitar pelos diferentes espaços.

A carreira da cantora teve como base as músicas de caráter religioso. Seu apelido, Sabiá, também a remete isso: “aquele que reza”. Clara, no entanto, não foi um produto finalizado, ela teve aulas de dança e de canto para incorporar a figura mítica da guerreira. Seu canto, não só como missão, não foi simplesmente um dom de nascença, como muitos querem fazer acreditar. Seu trabalho vai além disso. Ela reúne elementos e dialoga com diferentes expressões. Sua performance é marcante, inclusive é utilizado o mesmo estilo por suas intérpretes.

Clara se apoiou na religiosidade afro-brasileira para se projetar no cenário artístico da época, em um período em que a umbanda também estava vivenciando um bom momento de expansão. Dessa forma, há uma coerência entre os dois movimentos. É possível dizer que Clara, orientada por seu produtor cultural, soube o momento de aliar suas manifestações religiosas particulares com sua carreira e a partir disso, obter o sucesso comercial que ela almejava, assim como todos os cantores.

Ou seja, seu sincretismo está fortemente relacionado a quem ela era. Também em sua obra ela afirma sua religiosidade: não é raro ver músicas que a colocam como a filha de Ogum e Iansã e não apenas “Guerreira”, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Outra notícia que demonstra a importância da religião para Clara é esta sobre seu casamento com Paulo César Pinheiro:

³⁰⁹ No conteúdo do disco não há uma explicação sobre a escolha dessas imagens ou o seu significado, e também não foi encontrado, ao longo da pesquisa, o posicionamento da gravadora em relação à presença desses elementos no álbum. De qualquer forma, essas representações são bastante claras ao nos fazer refletir sobre como Clara Nunes consegue abarcar esses elementos em seus álbuns e fazer com que eles sejam sucesso de vendas.

Imagem 60: “Casório de Clara Nunes será a moda umbandista”



Clara Nunes vai casar e Pai Edu é o celebrante do ato nupcial

Casório de Clara Nunes será à moda umbandista

Clara Nunes, a festejada cantora carioca, anunciou ontem seu casamento, à moda umbandista, com o compositor Paulo César Pinheiro. A cerimônia será realizada no Palácio de Iemanjá, em Olinda, e Edu será o celebrante, com toque de todos os orixás.

A Deusa da Cachoeira se apresentará na noite do enlace matrimonial, dia primeiro de maio próximo, trajando vestido longo, amarelo, e conduzindo um pombo branco. O noivo, com terno branco e uma faixa da cor do seu santo, também levará um pombo. Será um casamento espiritual — disse Edwin Silva.

UMBANDA

Clara Nunes, que veio ao Recife atendendo a convite do Clube Português, declarou-se umbandista e, por isso, prefere que seu casamento com Paulinho seja realizado por Edu que é seu pai de santo. Ela gosta muito do Recife e aqui tem vindo passar fins de semana. Clara Nunes e Paulinho conheceram-se há tempos no Rio e resolveram contrair matrimônio.

O palácio de Iemanjá será ornamentado com toalhas e tapetes, nas cores dos orixás. Serão feitas oferendas de frutas, flores, vinhos, e haverá acarajé, abará, caruru, vatapá e acassá. Será uma noite de festas e muitos serão convidados para assistirem à celebração das núpcias, cujos padrinhos espirituais são os orixás — segundo Pai Edu.

A cantora do Canecão, que gravou há pouco “Conto de Areia” e a música “Menino Deus”, de autoria de Paulinho, não sabe se pode retornar a Recife antes do seu casamento, em face dos contratos, mas tem certeza de que tudo será conduzido a contento por Edu.

Paulinho chegou ao Recife na terça-feira de carnaval. Veio pedir a Edu a mão da sambista brasileira. O autor de “Viagem”, “Lapinha” e “Refém da Solidão”, esta última gravada por Elizete Cardoso, palestrou demoradamente com o babalorixá olindense, que deu consentimento para a realização do ato que ele próprio oficiará. Clara Nunes e Paulinho retornaram ontem mesmo ao Rio.

Clara trouxe sua religião à tona e isso lhe mudou concepções, sendo capaz de alcançar algo que estava além de seus sonhos quando saiu de Paraopeba, mesmo que isso seja apenas um instrumento de sua projeção no mercado. Sua morte prematura atingiu a todos de surpresa. A figura de Clara Nunes conquista as pessoas de uma forma que muitas vezes parece difícil de compreender se não é só uma identificação com as suas músicas, ou com a sua brasilidade. Clara é, acima de tudo, uma brasileira que lidou e transitou pelos diferentes meios que simbolizam e expressam justamente a cultura nacional e suas múltiplas facetas. Desse modo, sua presença continua viva se manifesta em cada terreiro de Umbanda, em cada centro kardecista, em cada samba composto e tocado, em cada mulher e homem que busca manter vivo o diálogo com a sua música, com a religiosidade afro-brasileira, com a sua identidade. Afinal, vivemos num país de Claras, de Franciscas, de Marias, de mulheres que sonham, vivem e reconstróem as suas histórias para serem esquecidas, lembradas, silenciadas ou ressignificadas.

3.4 CLARA ENTRE O VENTO E TEMPO

Querida Maria:

Eu pressentia que o encontro através das notícias seria primeiramente com você. Somente você teria disposição de viajar de Caetanópolis até aqui, no objetivo de atingir o nosso intercâmbio.

Descrever-lhe o que se passou comigo é impossível agora. Aquela anestesia suave que me fazia sorrir se transformou numa outra espécie de repouso que me fazia dormir.

Sonhava com vocês todos e me via de regresso à infância. Era uma alegria que me situava num mundo fantástico. Melodias e cores, lembranças e vozes se mesclavam e eu me perdia naquele estado desconhecido. Não cuidava de mim. Lembrava-me dos que ficavam, mas ainda não sabia se a mudança seria definitiva. Acordei num barco engalanado de flores, seguido de outras embarcações, nas quais muitos irmãos entoavam hinos que me eram estranhos. Hinos em que o amor por Iemanjá era a tônica de todas as palavras. Os amigos que me seguiam falavam de libertação e vitória. Muito pouco a pouco me conscientizei e passei da euforia ao pranto da saudade, porque a memória despertava para a vida na retaguarda e o nosso Paulo se fazia o centro das minhas recordações.

Queria-o ali naquela abordagem maravilhosa, pois os barcos se abeiravam de certa praia encantadoramente enfeitada de verde nas plantas bravas que as guarneciam. Quando o barco que me conduzia ancorou suavemente, uma entidade de grande porte se dirigiu a mim com paternal bondade e me convidou a pisar na terra firme. Ali estavam o meu Pai Manuel, e nossa Mãezinha Amélia. Os abraços que nos assinalavam as lágrimas de alegria pareciam sem fim. Era muita saudade acumulada no coração. Ali passei ao convívio de meus pais e os meus guardiões retornavam ao mar alto. Retomei a nossa vida natural e, em companhia de meu pai, pude rever você e os irmãos todos me comovendo ao abraçar a nossa Waldemira, que me pareceu um anjo preso ao corpo. Querida irmã, não disponho das palavras exatas que me correspondam às emoções. Peço a você reconfortar o nosso Paulo e dizer-lhe que não perdi o sonho de meu filhinho que nascesse na Terra de nossa união e de nosso amor. O futuro é luz de Deus. Quem sabe, virá para nós uma vida renovada e diferente para as

mais lindas realizações? Você diga ao meu poeta e letrista querido que estou contente por vê-lo fortalecido e resistente, exceção feita dos “copinhos” que ele conhece e que estou vendo agora um tanto aumentados... Desejo que ele saiba que o meu amor pelo esposo e noivo permanente que ele continua sendo para mim, está brilhando em meu coração, que continua cantando fora do outro coração que me prendia.

A cigarra, por vezes, canta com tanta persistência em louvor a Deus e a Natureza, que se perde das cordas que coordenam a cantiga, caindo ao chão, desencantada. O meu coração da vida física não suportou a extensão das melodias que me faziam viver, e uma simples renovação para tratamento justo me fez repousar nas maravilhas diferentes a que fui conduzida.

Espero que o nosso Paulo consiga ouvir-me nestas letras. Agradeço a ele as atitudes dignas com que me acompanhou até o fim do corpo, tanto que agradeço a você e as nossas irmãs e irmãos o respeito com que me honraram a memória, abstando-se de reclamações indébitas junto aos médicos humanitários que se dispuseram a servir-nos.

*Querida irmã, continue com o nosso grupo em Caetanópolis. O irmão José Viana e o Dr. Borges estão conquistando valiosas experiências. Muitas saudades e lembranças a todos os nossos e para você um beijo fraternal com as muitas saudades de sua,
Clara.*

Essa carta foi psicografada pelo médium Chico Xavier em setembro de 1984. A morte é considerada por muitos o fim da vida; uma certeza, a única de nossa existência. É a experiência suprema da vida humana a qual todos estão fadados. Essa é a explicação a que muitos se apegam para ilustrar tal acontecimento. Contudo, a morte pode ser interpretada de diversas formas e ser representada a partir de múltiplos sentidos. Marcel Mauss³¹⁰ já dizia que ela possui significados que abarcam a vida social e coletiva, por isso ela é um fenômeno social total. Já Vilhena (2004), caminhando nas reflexões de Mauss, acrescenta que a morte, apesar de seus aspectos físicos e/ou biológicos, morais ou outro qualquer que envolva sentimentos infinitos:

[...] é a morte mais suas representações, ou seja, sua apresentação significada às consciências através de imagens mentais intelectuais e afetivas, elaboradas culturalmente com materiais pré-existentes, considerando-se que esses materiais não se encontram nunca petrificados, estando sujeitos a alterações provenientes de sucessivas e diferentes apropriações e moldagens.³¹¹

Elemento crucial dessa certeza humana é a sua indeterminação. O ser humano também é um dos poucos que, conscientes, podem tirar a própria vida. Muitos buscam ainda explicar a partida dos entes queridos por meio do estabelecimento de conexões com os mortos, a fim de saber os motivos, os porquês ou simplesmente ter algo que lhes possibilitem um alento, no sentido de amenizar ou conformar-se com a perda. Recorrem, em muitos casos, às práticas

³¹⁰ MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, LDA, s/d. p. 52

³¹¹ VILHENA, Maria Ângela. Os mortos estão vivos: traços da religiosidade brasileira. **Revista de Estudos da Religião**, nº 3, 2004. p. 103.

religiosas das mais diferentes espécies a fim de estabelecerem esse contato e ter uma resposta em relação à partida.

As práticas da religiosidade popular apresentam diferentes visões dessa relação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Nas religiões afro-brasileiras, vida e morte se inserem num ciclo de alternância de sentidos, atualizando valores daqueles trazidos pelos africanos. Segundo Oliveira³¹², para os iorubas, que contribuíram com parte dessas tradições religiosas, vida e morte se alternam, formando um ciclo que se repete: a criança que nasce é o velho que retorna. Na cosmologia iorubana, existem dois mundos: o físico — aiê, dos vivos; e o espiritual — orum, dos mortos³¹³.

Priori³¹⁴ abre seu artigo *Passagens, rituais e práticas funerárias entre ancestrais africanos: outra lógica sobre a finitude* com uma frase de Mia Couto, escritor moçambicano que descreve bem o tratamento dado à morte pela religiosidade afro-brasileira: “Em África os mortos não morrem nunca. Exceto os que morrem mal... Afinal, a morte é outro nascimento”. Talvez essa assertiva não se encaixe apenas no trato da morte pelas religiões africanas ou afro-brasileiras. Essa é também a visão do kardecismo, que no Brasil teve grande difusão, principalmente a partir do século XX, com a obra e vida do médium Francisco Cândido Xavier. No entanto, já era propagada durante o século anterior, mas agindo de forma mais restrita, e em parceria com a própria igreja católica, contribuindo muito para a reconstrução identitária de práticas religiosas, como a Umbanda.

A doutrina espírita não vê a morte como um fim, já que entende que a vida física, bem como a espiritual é um aprendizado que continua após a morte, e tais etapas são sempre preparações que visam o crescimento e aprimoramento do espírito.

No Brasil, as práticas de contato com o mundo espiritual tiveram grande ascensão a partir da atuação do médium mineiro³¹⁵. Lewgoy³¹⁶, analisando o papel do médium junto à

³¹² OLIVEIRA, Rosalira. A morte na cosmovisão afro-brasileira. **Revista Construir Notícias**. Edição 63. Disponível em: <http://www.construirnoticias.com.br/a-morte-na-cosmovisao-afroafro-brasileira/>

³¹³ Berkenbrock também apresenta essa ideia ao introduzir a cosmogonia do mundo do candomblé. Na verdade, não só as religiões afro-brasileiras, mas também quase todas as religiões ocidentais se organizam a partir de elementos dicotômicos, vida e morte, bem e mal e assim por diante.

³¹⁴ PRIORE, Mary Del. Passagens, rituais e práticas funerárias entre ancestrais africanos: outra lógica sobre a finitude. **Revista de Estudos Afro-Americanos**. Vol. 1, nº1, 2011.

³¹⁵ Sobre a vida de Chico Xavier podemos encontrar diversas obras, como filmes, séries e livros. A sua biografia oficial é de Marcel Souto Maior: *As Vidas de Chico Xavier – biografia definitiva*. Para saber mais sobre a vida do médium ler também: SILVA, Raquel Marta da. **Chico Xavier: Imaginário Religioso e Representações**

cultura brasileira, aponta que “o espiritismo de Chico Xavier absorverá do catolicismo popular o circuito da intercessão e da graça (típico do culto aos santos) e a devoção familiar”. Diante dessa afirmação podemos compreender os sentidos e os significados de toda essa dimensão religiosa na vida dos brasileiros, em especial daqueles que procuram dar sentido à passagem de seus entes do plano físico para outro.

É preciso compreender também as relações entre o espiritismo e as religiões afro-brasileiras para interpretar como a carta transcrita por Chico Xavier faz sentido dentro desse universo. De acordo com Berkenbrock:

[...] o envolvimento do espiritismo no Brasil com as religiões afro-brasileiras é, porém, tão grande que se pode afirmar que ele pertence às cercanias das religiões afro-brasileiras ou vice-versa, que as religiões afro-brasileiras pertencem às cercanias do espiritismo. O Espiritismo tanto influenciou em muitos aspectos as religiões afro-brasileiras, como também estas influenciaram fortemente o espiritismo praticado no Brasil.³¹⁷

O espiritismo é visto como uma religião que busca aliar a fé com a ideia de ciência e filosofia religiosa, e tem como seus principais pontos:

[...] - Comunicação ativa entre pessoas e espíritos (desencarnados);
 - A crença na reencarnação;
 - A evolução da alma a cada reencarnação, segundo suas boas obras;
 - A pluralidade dos mundos habitados, onde cada mundo significa um diferente estágio no processo de evolução da alma (a Terra é o primeiro degrau);
 - Na responsabilidade unicamente do indivíduo pela sua evolução;
 - Na existência de Deus, mas inalcançável para os seres humanos;
 - Na existência de “guias”, entidades espirituais que ajudam as pessoas através de seu amor;
 - Em Jesus Cristo, como o maior espírito encarnado de todos os tempos que veio à Terra;
 - Na caridade, como a maior de todas as virtudes, tanto para as pessoas como para os espíritos desencarnados (dos falecidos).³¹⁸

Ainda sobre a significação do espiritismo para a religiosidade afro-brasileira, Berkenbrock assume:

[...] se por um lado esta nova corrente religiosa significou para os negros e mestiços uma espécie de valorização diante dos brancos, pois a existência de espíritos com os quais se pode entrar em contato e na qual os negros sempre haviam acreditado é agora “comprovada” pelo espiritismo dos brancos, por outro lado, esta nova corrente

Simbólicas no Interior das Minas Gerais - Uberaba, 1959/2001 (Dissertação de Mestrado) História, 2002. Uberlândia.

³¹⁶ LEWGOY, Bernardo. Chico Xavier e a Cultura Brasileira. *In: Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44, n° 1, p.67

³¹⁷ BERKENBROCK, Volney J. **Op. Cit.** p. 143-144.

³¹⁸ BERKENBROCK, Volney J. **Op. Cit.** p. 145.

religiosa projeta para o mundo espiritual a divisão entre os dois blocos populacionais.³¹⁹

Isso porque há uma divisão entre os espíritos que poderiam se manifestar dentro das sessões espíritas, e esses não incluem os pretos-velhos e os caboclos, que são abarcados pela Umbanda. Tanto que, quando remetemos à origem desta, no século XX, ou seja, quando, assume autonomia e se distancia das demais práticas religiosas, um dos principais motivos que faz com que o Exu das Sete Encruzilhadas se manifeste com Zélio de Moraes é justamente diante da negativa desses espíritos se manifestarem nas “mesas brancas”, ou seja, nos cultos kardecistas.

A trajetória e a morte de Clara Nunes nos ajudam a refletir sobre esse campo minado que é a religiosidade brasileira. No dia 5 de março de 1983, Clara Nunes deu entrada na clínica São Vicente, na cidade do Rio de Janeiro, para uma cirurgia de varizes. O procedimento, apesar de simples, necessitava de uma anestesia³²⁰ e, no dia seguinte, Clara já poderia ter alta médica e voltar para casa. O que ninguém esperava era uma reação alérgica a um dos componentes do anestésico. A partir desse momento, Clara se calaria para sempre. Após uma parada cardíaca e 28 dias em coma, no dia 2 de abril os médicos da Clínica São Vicente declararam o óbito da cantora tendo como *causa mortis* um choque anafilático.

A família, inconformada com o falecimento de Clara, buscou ajuda espiritual para compreender os motivos da sua morte. No dia 15 de setembro de 1984, mais de um ano depois, na cidade de Uberaba, estado de Minas Gerais, Chico Xavier psicografou uma carta da cantora para sua irmã mais velha, Maria Gonçalves, a Dindinha, presente na reunião do Grupo Espírita da Prece. Na carta, Clara narra de forma poética sua passagem, destacando os seus primeiros momentos no além-morte. Nos relatos, a cantora evidencia que sua intimidade com seus orixás lhe ajudou na sua passagem, reiterando sua forte crença nos conhecimentos espirituais das religiões afro-brasileiras, se referindo a entidades como Iemanjá. Além disso, Clara mostra preocupação com os vivos, principalmente, seu marido, declarando-lhe grande amor, que segundo registra a psicografia, seria eterno, além da vida.

³¹⁹ *Idem.* p. 146-147.

³²⁰ Fernandes afirma que para o tipo de procedimento, a anestesia que era usualmente utilizada deveria ser a peridural, no entanto, por opção da cantora, seria utilizada uma anestesia geral. No final dos anos 1970, Clara já havia tomado uma para retirada de miomas em seu útero e por isso a preferência por esse tipo de anestesia.

3.5 “DEIXA CLAREAR” ... CLARA NUNES HOJE.

Em 1993, a Revista Amiga fez uma matéria especial sobre os dez anos da morte de Clara, na qual narra sobre as principais características da cantora, sobre sua vida e obra e os principais acontecimentos desde sua morte prematura.

Imagem 61, 62 e 63: “10 anos sem Clara Nunes”



Muitos fãs ainda levam flores ao túmulo de Clara Nunes.

Fãs ainda cuidam do túmulo

Admiração por Clara Nunes transcendeu à sua morte. Até hoje um grupo de fãs cuida do túmulo da cantora. Com dinheiro do próprio bolso, se encontram todos os meses e organizam a limpeza da lápide, colocam flores e a foto da cantora, além de colaborarem com a manutenção da creche Clara Nunes, que funciona em Caetanópolis (MG). "Não gostamos de aparecer, não queremos que pensem que estamos usando o nome de Clara. Ajudamos a creche, fazemos doações do nosso próprio bolso e no dia da morte dela vamos rezar uma missa na Igreja de São João Batista, no Rio", conta Domingos Sávio, um dos organizadores do grupo Clara Nunes, que agora luta para construir o

Museu Clara Nunes, também em Minas.

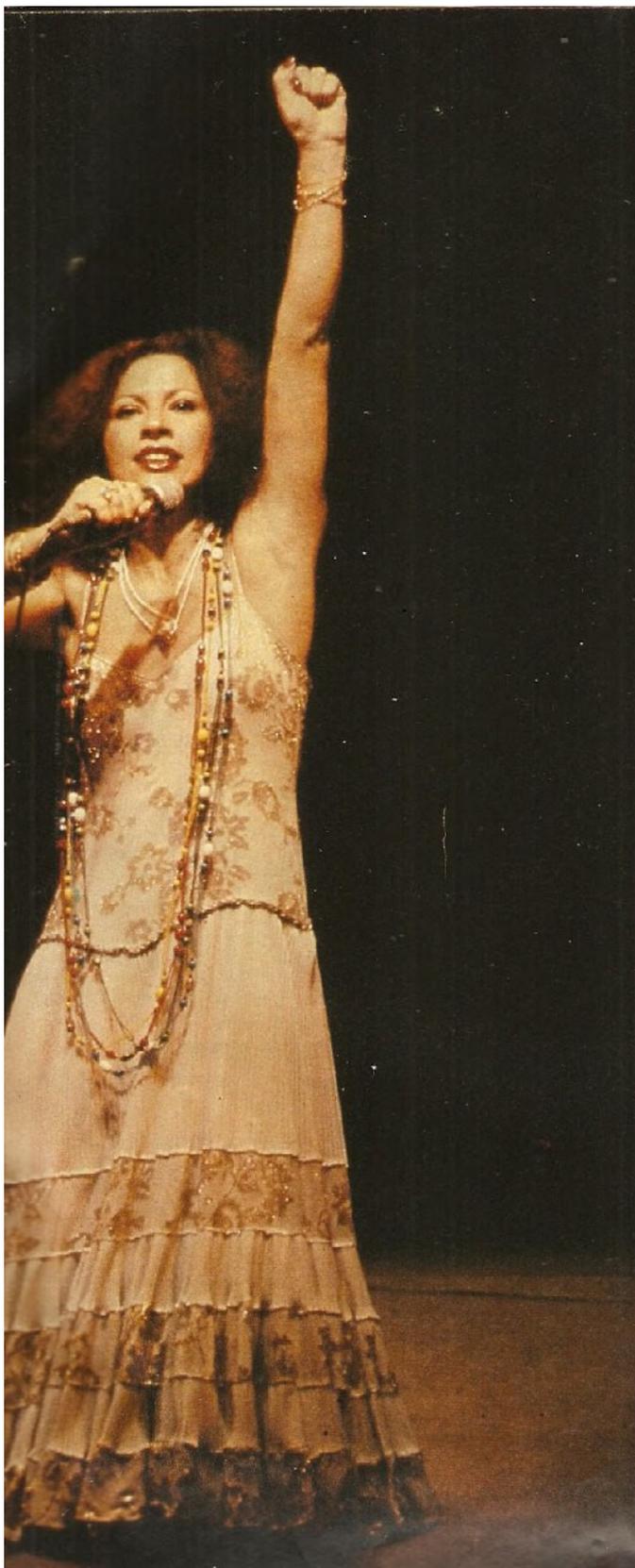
DINDINHA, irmã de Clara Nunes, confirma a ajuda do grupo, e revela que a creche existe há 12 anos e cuida de 60 crianças. "A creche, como todo o Brasil, também está vivendo um momento difícil. Temos recebido o apoio da comunidade e de amigos como o Domingos Sávio, Paulo de Oliveira e o estilista Barilhô. Isso mantém a imagem de Clara viva", diz. Apesar disso ela comenta que a creche nunca recebeu nenhuma participação nos lucros do Teatro Clara Nunes, herdado pelo marido da cantora, e aproveita para fazer um pedido: "Acho que a melhor homenagem para Clara, apesar de ser uma coisa material, seria a doação de uma Kombi para a creche. Clara morreu frustrada por não ter tido filhos e precisamos de transporte para algumas crianças que moram longe. Tenho certeza de que ela aprovaria o meu pedido", finaliza Dindinha.



DEZ ANOS SEM CLARA NUNES

Alguns fãs já esqueceram, mas outros continuam reverenciando a cantora que ainda faz sucesso à base da saudade

Clara Nunes nasceu em Paraopeba (MG), no dia 12 de agosto de 1945. 20 anos depois, seu destino a levaria para o Rio de Janeiro, onde se apaixonou pelo samba; foi a primeira mulher a cantar samba-enredo. Seu primeiro sucesso foi *Você Passa e Eu Acho Graça*. Mas o grande marco de sua carreira aconteceu em 1973, quando se apresentou ao lado de Toquinho e Vinícius, no show *A Moça, o Poeta e o Vialão*. No dia 5 de março de 1983, começou o drama de Clara Nunes: internou-se na Clínica São Vicente, na Gávea (Rio), para fazer uma simples cirurgia de varizes. A operação estava no final, quando o cirurgião Antônio Vieira, médico da artista desde 1979, alertou o anestesista de que algo estava errado. Clara teve uma parada cardíaca e ficou 28 dias em coma, até morrer, no dia 2 de abril de 1983, um sábado de aleluia. Não estão programadas muitas homenagens para Clara Nunes, neste décimo aniversário de sua morte. Mas AMIGA faz a sua, contando um pouco da vida de Clara e ouvindo seus amigos.



A voz de Clara Nunes e sua presença não serão esquecidas.

Na hora da saudade o elogio dos artistas

Depois de 10 anos — a cantora morreu em abril de 1983 —, os amigos ainda se lembram com muito carinho de Clara Nunes e acham que a Guerreira, como era chamada, está fazendo falta. No entanto, ao contrário do que se imagina, ela não parou de cantar, pelo menos no coração dos fãs e amigos que falam de Clara com muita emoção e saudade.

Confira.

"CLARA era uma pessoa excepcional. Generosa. A sua gentileza, ao falar com todo mundo, sua alegria contagiante, seu profissionalismo, tudo isso com muita energia. Muita exigência da parte dela, com os que trabalhavam com ela. Me lembro que todas as noites ela ia até o palco, examinar o cenário elaborado, ver as luzes com o electricista Hugo e eu. Examinava se todas as suas roupas estavam corretas. Isso tudo é respeito ao público. Ela tinha isso como lema. Tinha uma voz perfeita; isto é, da nota mais grave à mais aguda, era perfeita, e dotada por Deus de grande beleza. Boa amiga, boa profissional. Teve sempre o grande desejo: ter um filho. Morreu antes, deixando imensa saudade em todos que a conheceram e ouviram. Infelizmente, no Brasil, tudo

fica na impunidade." (Bibi Ferreira — dirigiu Clara Mestiça, último show da cantora.)

"EU imagino que os fãs-clubes e os próprios meios de comunicação farão uma grande homenagem a ela. O lugar de Clara ainda é dela. Ninguém substitui artista nenhum. Artista é insubstituível. Quanto à morte de Clara, acho que deveria ter havido uma averiguação mais rígida nessa história aí. Tenho várias versões. Uns dizem que o anestesíologista saiu da sala de operações para fumar, o médico foi mexer nos aparelhos e, em vez de abrir o oxigênio, abriu o gás carbônico. Ninguém sabe o que realmente aconteceu, até hoje não ficou nada claro." (Beth Carvalho.)

SEGUIE

DEZ ANOS SEM CLARA NUNES

"A morte de Clara, a operação, foi uma das coisas mais desnecessárias que já vi. Um absurdo. A medicina deveria ter mais cuidado com o que realmente é necessário para o paciente fazer. São dez anos de muita saudade, e a gente não sabe o que fazer, como isso tudo vai acabar, o que vai acontecer com casos desse tipo. Nunca pensei que tivesse passado tanto tempo desde que ela morreu. Acredito que a justiça divina está aí. Sou espiritualista e Clara, como era uma pessoa boa, só pode estar muito bem. O Paulo César Pinheiro preferiu que as coisas ficassem assim. Eu lembro muito bem dos últimos dias e na noite anterior ficamos conversando muito. Clara me fez revelações que vou

levar comigo para sempre. Ainda tenho um vestido dela guardado. Foi o melhor amigo dela." (Guilherme Pereira, maquiador e amigo de Clara)

"NÃO estou sabendo de nenhuma homenagem, até se tiver eu quero muito participar. A Clara se foi e não apareceu ninguém que pudesse ocupar o espaço que ela deixou na MPB. Era uma pessoa forte, independente, uma guerreira. Clara consegue moria o que a gente vivo não consegue: vender discos. Tem algumas tentativas de se tentar preencher a lacuna que ela deixou. Em vão. Como sempre, a morte dela ficou por isso mesmo. Foi um erro médico e não se fez nada. São dez anos de saudade."

(João Nogueira, cantor e compositor.)

"INFELIZMENTE, ninguém se preocupa em preservar nada. Faz cinco anos que mobilizei os fãs-clubes para ajudar a creche de Clara Nunes, em Caetanópolis, e muita gente que não ajudava passou a ajudar as crianças. Até hoje o dinheiro arrecadado ajuda a creche a se manter. Não sou de fã-clubes, não quero levantar bandeira. Nem mesmo conheci Clara pessoalmente. Queria ajudar a creche e consegui. Fui convidado a participar de dois programas de rádio para homenagear a cantora. Meu trabalho é resgatar a memória nacional." (Bartho, estilista, jornalista e professor de artes plásticas.)

"A minha homenagem será muito espiritualizada. No dia, quero me concentrar, pensar nela, que hoje é um espírito muito bonito. Na época da morte de Clara, não compreendi muita coisa que compreendo agora. Estou mais calma e vejo tudo com serenidade para entender. Clara faz falta para o nosso movimento, pela briga do nosso espaço. Uma batalhadora. Não era à toa que a chamavam de guerreira. As pes-



soas deixaram de ser alegres. Ela era muito alegre. Ela chegava junto, ia à luta. O espaço dela continua. Clara sempre estará com a gente. Quero recordar dela com muito carinho e saudade." (Alicione, cantora.)

"NÃO curtia a Clara. Achava que era para a geração da minha mãe, até que assisti seu show. No dia seguinte, estávamos trabalhando juntas, eu como sua assessora de imprensa. Só terminei a faculdade de jornalismo por causa dela. Brincávamos feito duas crianças. Infelizmente, não a vi morta, pelos menos na época eu achei isso. Estava grávida e fui ter meu filho em Santos. Acho que foi a melhor coisa que poderia ter acontecido. Fui poupada. A imagem que tenho dela é sorrindo, cheia de vida. Não consigo perdoar o Paulo por não ter levado o processo adiante. A família se recolheu para não passar por cima do

Paulinho. Clara era o C do ABC do Samba (Alicione o A e Beth Carvalho o B). Perdi minha melhor amiga. Acho que o casamento dela não duraria mais seis meses se Clara continuasse viva. Ela não suportaria. Nada nessa vida é por acaso." (Deolinda Vilhena, assessora de imprensa de Clara nos últimos dois anos de vida da cantora.)

"EM princípio, não nos ocorreu em fazer nada. Foi em 83, não é mesmo? O teatro deve estar vago nesta época. Em abril, às terças e quartas-feiras vai entrar o projeto Dois por Quatro. Vou conversar com o Paulo. Qualquer homenagem deve partir dele, que era o vivo. Não sei... Ele está casado de novo, com dois filhos. Só ele pode decidir." (Danilo Rocha, sócio de Paulo César Pinheiro no Teatro Clara Nunes.)

Um recado através de CHICO XAVIER

DESORIENTADA e inconformada com a morte de Clara Nunes a família da cantora não teve condições de saber o que realmente aconteceu durante a cirurgia, no dia 5 de março de 1983. O marido, Paulo César Pinheiro, também, não deu continuidade ao processo contra os médicos responsáveis. Diante dessa situação, Maria Gonçalves da Silva (Dindinha), irmã de Clara, resolveu procurar alento em sua religião,

através do médium Francisco Xavier. Ele conta que no dia 15 de setembro de 1984, recebeu a primeira mensagem de Clara. "Recebi várias mensagens, mas só a partir da quarta tivemos condições de aceitar que não a teríamos de volta. Ela nos deixou sem resposta", diz Dindinha, emocionada. A irmã só ficou mais tranquila quando Chico Xavier psicografou a mensagem que a cantora narra sua passagem, que é a seguinte:

"A cigarra, por vezes, canta com tanta persistência, em louvor a Deus e à natureza, que se perde das cordas que lhe coordenam a cantiga, caindo ao chão desencantada. O meu coração da vida física não suportou a extensão das melodias que me faziam viver, e uma simples renovação para tratamento justo me fez repousar nas maravilhas diferentes a que fui conduzida... Muitas saudades e lembranças a todos os nossos e, para você, um beijo fraternal, com muitas saudades da sua, Clara."

Um amor para as crianças



A creche Clara Nunes não deixa as crianças esquecerem da cantora. Os amigos também não esquecem a importância de Clara para a MPB.

Essa matéria apresenta uma breve perspectiva dos acontecimentos da morte de Clara e o depoimento de amigos que se uniram para falar da saudade e do espaço que não fora substituído dentro da música popular brasileira. A cantora, de fato, era uma figura ímpar.

Ao longo dos anos, várias iniciativas foram feitas para homenagear Clara. Seja com peças teatrais, regravações de suas músicas, ou até mais recentemente um vídeo-documentário sobre sua vida. Isso demonstra que ainda hoje, mais de trinta anos após sua morte ainda podemos encontrar sentido no que era cantado por Clara. Só por interesse da citação, podemos mencionar Mariene de Castro, Emanuelle Araújo e Cris Munhoz como suas intérpretes, essa última, inclusive, apresentou por mais de quatro anos o espetáculo “Deixa Clarear”, que foi transformado em DVD pela “Biscoito Fino”. Além disso, o trabalho da professora Silvia Maria Jardim Brügger que se dedicou por anos na formação do Memorial Clara Nunes, através de um projeto da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais). Em 2017 foi lançado o documentário “Clara Estrela”³²¹ e anteriormente a TV Brasil havia produzido uma série de quatro episódios da biografia da cantora³²². Outros também foram feitos, como o “Santa Clara – Vídeo-documentário sobre Clara Nunes”³²³. A Portela, sua agremiação, fez dois sambas-enredos em sua homenagem, o primeiro em 1982 e o segundo em 2017. Coincidentemente, nos dois anos a agremiação foi campeã do carnaval.³²⁴

Clara está presente no cenário musical brasileiro além do tempo: suas músicas são atuais, sua expressão e as defesas de seus ideais. Ao mesmo tempo, podemos parafrasear Érico Veríssimo ao pensar nela também no vento, nos ventos de Iansã, que anunciam a guerreira e que não nos deixam esquecer de seus filhos.

³²¹ O trailer do documentário pode ser visto em <https://youtu.be/d67aLaLRmqM> - acesso em 06/02/2018

³²² Pode ser encontrado na íntegra no YouTube: Parte 1: <https://youtu.be/PmLAnuKoC2k> Parte 2: <https://youtu.be/tGhFZA0zgM> Parte 3: <https://youtu.be/PoG69mVnk4> Parte 4: <https://youtu.be/kpz5EVcWJ5I> - acesso em 06/02/2018.

³²³ Disponível em: <https://youtu.be/7QX88HYxA-A> - acesso em 06/02/2018

³²⁴ A letra e mais informações sobre esses dois desfiles estão disponíveis no anexo dessa dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando eu canto
 É para aliviar meu pranto
 E o pranto de quem já
 Tanto sofreu
 Quando eu canto
 Estou sentindo a luz de um santo
 Estou ajoelhando
 Aos pés de Deus
 Canto para anunciar o dia
 Canto para amenizar a noite
 Canto pra denunciar o açoite
 Canto também contra a tirania
 Canto porque numa melodia
 Acendo no coração do povo
 A esperança de um mundo novo
 E a luta para se viver em paz!
 Do poder da criação
 Sou continuação
 E quero agradecer
 Foi ouvida minha súplica
 Mensageiro sou da música
 O meu canto é uma missão
 Tem força de oração
 E eu cumpro o meu dever
 Aos que vivem a chorar
 Eu vivo pra cantar
 E canto pra viver
 Quando eu canto, a morte me percorre
 E eu solto um canto da garganta
 Que a cigarra quando canta morre
 E a madeira quando morre, canta!³²⁵

Ao fazer uma releitura da história de Clara percorre-se caminhos interpretativos diversos, e o que mais nos chamou atenção foi a pouca quantidade de estudos sobre a cantora no âmbito da historiografia e a pulverização dos materiais sobre sua carreira no meio eletrônico, apesar de existir um espaço físico que guarda a memória da cantora. Por outro lado, um ponto positivo foi a facilidade de acesso a esse material, a maioria de domínio público, na Internet. A inserção da vida de Clara Nunes numa perspectiva interdisciplinar de reflexão foi possível por meio do diálogo tecido com vários estudiosos que destacamos a seguir.

³²⁵ NOGUEIRA, João. PINHEIRO, Paulo Cesar. **Minha Missão**. 1981.

Nessa lógica, a trajetória de vida de Clara Nunes pode ser entendida como uma narrativa em constante transformação. Essa perspectiva estabeleceu-se por meio de diferentes tipos de linguagens, o que deu sustentabilidade à narrativa aqui produzida. Sob o ponto de vista de uma análise histórica, é o caráter temporal da experiência humana que faz o mundo exibido por qualquer obra narrativa ser “sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal”.³²⁶

Uma característica importante ao se propor uma releitura da trajetória artística de Clara Nunes é que ela já foi pesquisada por várias áreas do conhecimento, e que a cada novo olhar um novo horizonte interpretativo se descortina. Dessa forma, o que podemos perceber é que sua imagem é muitas vezes associada ao estereótipo do endeusamento.

Clara é recriada como *deusa*, assume o arquétipo de mulher da religiosidade, de sujeito cultural marca de um tempo histórico, cujas memórias e lembranças externas ditam a trilha a ser seguida e o que deve ser lembrado. Clara deixa de ser a pessoa, a mulher, para assumir o lugar da cantora que a mídia elegeu como representante de uma vertente musical, de um dado tempo e lugar. O lado humano vai se perdendo nessa mistura fonética de narrativas e, mesmo com sua morte, não perde a sua bagagem cultural e identitária de representante da brasilidade e da cultural afro-brasileira.

Então, vemos uma apropriação de uma nova identidade que foge ao que foi proposto durante sua vida, e é relevante perceber como esse discurso se mantém, tanto pelos seus familiares que, de certa forma, utilizam essa memória através das ações para presentificar a memória oficial de Clara e difundi-la. O Memorial Clara Nunes, em Caetanópolis, é a expressão cristalina da materialização da memória coletiva oficial da cantora Clara Nunes. As roupas, os objetos, as fotografias, os discos são marcos temporais dessa cronologia história que delimita a vida de Clara, sua carreira, sua representação artística, cultural e religiosa.

Essa nova identidade construída e materializada no museu, em que Clara permanece viva, não é necessariamente ruim, ou de menor valor do que as demais que lhe foram atribuídas ao longo de sua trajetória, mas, o que é válido é observarmos a construção da visibilidade da cantora nos diferentes momentos de sua carreira, como a mulher que referenda

³²⁶ RICOUER, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp. 2008. p.15

sua religiosidade por meio da crença aos Orixás, da guerreira da utopia e outros adjetivos, que vence as agruras da vida, conquistando seu espaço no cenário musical, em detrimento da Clara Francisca mulher, irmã, amiga e sujeito de sua própria história.

Afinal, com qual objetivo Clara é transformada em personalidade? Compreender sua história não é só considerar como sua vida foi assumindo outros contornos e desvelando muitas histórias não compartilhadas junto à sua memória oficial, que é veiculada e até mesmo assumida pelos familiares, que preferem tê-la como “verdade” do que apresentar uma Clara humana e uma família com problemas, dificuldades marcadas por assassinatos, distanciamentos, discrepâncias sociais e econômicas entre a artista e seus familiares, pela disputa judicial de seus bens, dentre tantas outras facetas não emergidas na construção de sua biografia ou da sua memória oficial.

Nessa perspectiva, é sempre difícil encerrar um trabalho que ainda pode gerar tantos resultados e com tantas possibilidades de análise, que quando relido sempre parece incompleto e suscetível a novas mudanças. Mas, é necessário fazer um balanço da obra e apresentar novas alternativas de trabalho para e com Clara.

Até então, observamos bastante enfoque em sua personalidade e na sua relação com os orixás, mas, talvez seja necessário fazer um estudo mais detalhado justamente da sua relação com o carnaval, pensando neste como uma vitrine e como Clara se insere nesse contexto, através da reflexão da organização do próprio carnaval carioca e a importância que ele tem para a produção dos compositores locais. Investigar como Clara utiliza desta consagrada festa para impulsionar suas vendas pode necessitar de uma pesquisa mais completa sobre isso. Outra possibilidade é a análise dos espetáculos que a cantora fez parte, tanto o “Brasileiro: Profissão Esperança”, com Paulo Gracindo; “Moça, Poeta e Violão”, com Toquinho e Vinicius de Moraes; e também o seu próprio “Clara Mestiça”, evidenciando a importância de uma cantora nos anos 1970 e 1980 conceber um espetáculo e sair em turnê, e qual a visibilidade que isso traz para sua carreira.

Outra perspectiva temática é pensar em suas músicas como retratos de um contexto e sua importância para a divulgação de elementos culturais de uma parcela da população, como “Feira de Mangaio”, que faz uma interlocução com a cultura nordestina ou “Banho de Manjerição”, que relaciona conhecimentos populares de cura e superstições. A cantora

também pode ser estudada a partir da concepção de gênero, focando sua representatividade enquanto mulher, em plena ditadura civil-militar e alcançando grande sucesso. Ou seja, há ainda inúmeras possibilidades de trabalho com a cantora que cada vez mais se mostra fonte de experiências.

A figura de Clara Nunes conquista as pessoas de uma forma que muitas vezes parece difícil de compreender se não é só uma identificação com as suas músicas, ou com a sua brasilidade. Clara é, acima de tudo, brasileira, e o modo com que lidou e transitou pelos diferentes meios que simbolizam e expressam justamente a cultura brasileira a tornam um objeto de pesquisa tão fascinante.

A missão que ela tanto defendeu, a de cantar, se torna sua maior herança para os tempos presentes. Desse modo, sua presença continua viva e se manifesta em cada terreiro de Umbanda, em cada centro kardecista, em cada samba composto e tocado, em cada mulher e homem que busca manter vivo o diálogo com a sua música, com a religiosidade afro-brasileira, com a sua identidade.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ADORNO et al. **Teoria da Cultura de Massa**. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. **Revista Cultura e Extensão da USP**. Vol. 7. p. 25-29, 2012.
- ALAMBERT, Francisco. **Almanaque de 22**: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Editora Scipione, 1992.
- ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. Estado Novo: projeto político pedagógico e a construção do saber. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18, n. 36, p. 137-160, 1998.
- ANTONACCI, Maria Antonieta – África/Brasil: corpos, tempos e histórias silenciadas. **Tempo e Argumento**. v. 1. n. 1. jan./jun. 2009.
- ANTUNES, Ricardo L. C. **A Desertificação Neoliberal no Brasil**. 2º ed. Campinas/SP: Autores Associados, 2005.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**. Danças, recreação, música. V.2. (2ª edição). São Paulo: Melhoramentos, 1967.
- _____. Jongo. **Revista do Arquivo Municipal**. São Paulo: Arquivo Municipal, ano 16, v. 128, p. 45-54, out. 1949.
- ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil Nunca Mais**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do Samba-enredo**. Rio de Janeiro. Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BAIA, Silvano Fernandes. **A Historiografia da Música Popular no Brasil** – análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: Edufu, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.
- BARBOSA, Marília. SANTOS, Lygia. **Paulo da Portela**: traço de união entre duas culturas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. 2ª ed., Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

BASTOS, Pedro Paulo Z.; FONSECA, Pedro Cezar D. (Org.). **A Era Vargas: desenvolvimentismo, economia e sociedade**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Soc. estado.**, Brasília, v. 29, n. 3, p. 727-746, Dec. 2014.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mespitas. **O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *In*: _____ . **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERKENBROCK, Volney J. **A Experiência dos Orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho, A Medicina Mágica das Bolsas de Mandinga no Brasil, séc. XVIII, in **Usos do Passado – XII Encontro Regional de História**, Rio de Janeiro, Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2006;

BIROLI, Flavia. Liberdade de imprensa: margens e definições para a democracia durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 213-240, 2004;

BITTENCOURT, João Batista. A Cidade Higienizada: política, população e eugenia em Laguna durante o Estado Novo. **Anais Eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia**. Florianópolis, SC. Novembro de 2016.

BOFF, Leonardo. **Teologia da Libertação no Debate Atual**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1985.

BRASIL. **Constituição Federal**, coletânea de legislação de direito ambiental. Organizadora Odete Medauar; obra coletiva de autoria da Editora Revista dos Tribunais, com a coordenação de Giselle de Melo Braga Tapai. 3. Ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Editoria Revista dos Tribunais, 2004.

BRASIL, **Decreto de 3 de outubro de 2002**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/2002/Dnn9675.htm - acesso em 08/12/2017

BRASIL. **Lei nº 10639**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10639.htm;

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim (org.) **O Canto Mestiço de Clara Nunes**. São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. "O Povo é tudo!": uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. *In: III Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do Texto ao Visual*, 2006, Florianópolis. Caderno de Resumos Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do texto ao visual e Programação do. Florianópolis: UFSC / ANPUH-SC, 2006.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Os trânsitos religiosos de Clara Nunes. *In: XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões*, 2011, Juiz de Fora. Caderno de Resumos do XII Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões - Experiências e Interpretações do Sagrado: Interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos. Juiz de Fora: UFJF, 2011.

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba: o quê, quem, como, quando e porquê*. Rio de Janeiro: Ed. Fontana. 1974.

CALAINHO, Daniela Buono, Africanos penitenciados pela Inquisição portuguesa, *In: Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, a. 3, n. 5-6 (2004), p. 47-63;

_____. Jambacousses e Gangazambes: feiticeiros negros em Portugal. *In: Afro-Ásia*, n. 25-26 (2001), p. 141-176;

_____. *Metrópole das Mandingas: religiosidade negra e Inquisição portuguesa no Antigo Regime*, 2000 [tese de doutoramento em História, na Universidade Federal Fluminense];

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes; CAMARGO, Robson Correa de (Org.); RENATO, Eduardo José (Org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2011.

CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro. 1999.

CASTRO, João Paulo M. Espaços e formas de sociabilidades na favela da Serrinha. *Revista da Universidade Rural, Série Ciências Humanas*, Rio de Janeiro, vol. 22, n 1, jan./jun., 2000, p.69-85.

CAVALCANTI, Maria Laura V.C. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: FUNARTE; UFRJ, 1994.

_____. .. Origens, para que as quero? Questões para uma investigação sobre Umbanda. Texto originalmente apresentado no Grupo de Trabalho "Sociologia da Cultura Brasileira", na *Reunião da ANPOCS/1985*.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DiFel, 1988.

CHAUÍ, Marilena. Janelas da Alma, Espelhos no Mundo. *In*: NOVAES, Aduino (org.) **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CODATO, Adriano. A Sociologia Política brasileira em análise: quatro visões sobre o funcionamento administrativo do Estado Novo. **Rev. Sociol. Polit.**, Curitiba, v. 19, n. 40, p. 273-288, out. 2011.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004

CONTINUADA, ALFABETIZAÇÃO E DIVERSIDADE. **Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: academia do samba**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1984.

CPDOC. O governo de Juscelino Kubitschek disponível em:
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/apresentacao> - acesso em 08/12/2017.

CREPEAU, Robert R. A prática do xamanismo entre os Kaingang do Brasil meridional: uma breve comparação com o xamanismo Bororo. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 8, n. 18, p. 113-129, Dec. 2002.

CUMINO, Alexandre. **História da Umbanda: uma religião brasileira**. São Paulo: Madras, 2010.

CUNHA, Christina Vital de. Religiões em Movimento: subjetividade e fronteiras no cenário religioso brasileiro. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, 27(1): 193-204, 2007.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 7-22, Apr. 1998.

DÂNGELO, Newton. **Vozes da Cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio Uberlândia – 1939/1970**. 2001. 319f. Tese (Doutorado em História) - PUC/ SP, São Paulo, 2001.

DANTAS, Carolina V. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 22.

DIAS, Paulo. O lugar da fala conversas entre o jongo brasileiro e o ondjango angolano. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 59, p. 329-368, Dec. 2014.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba – a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2006.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Tempo, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007;

DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe**. 6º ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformação da arte no Brasil**. Ponta Grossa, PR: Campos Gerais, 1998.

_____. NAVES, Santuza Cambraia. **Do Samba-Canção à Tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ. 2004

ERNICA, Mauricio; MOLINA, Sergio (2016). A sagração da Portela: música, letra e contexto social na produção de reações estéticas em um samba-enredo. **Per Musi**. Ed. Por Fausto Borém, Eduardo Rosse e Débora Borburema. Belo Horizonte: UFMG, n. 34.

FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-1964)**. 4ªed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. (Col. História Geral da Civilização Brasileira; t.3; v.10.).

FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano – estrutura de poder economia**, vol. 9. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2006.

FENERICK, José Adriano. **Nem do Morro, nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural. 1920-1945**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2002

FERNANDES, Florestan, Mário de Andrade e o folclore brasileiro. **Rev. Inst. Est. Bras.**, SP, 36:141-158, 1994.

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Jorge. **O Populismo e sua História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. pp. 17-57.

_____. & DELGADO, Lucila de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano (vol. 2). O tempo do nacional estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2.ª Ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FERRETTI, Mundicarmo. **Pajelança do Maranhão no Século XIX: o processo de Amélia Rosa**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/FAPEMA.2004.

FICO, Carlos. **O Grande Irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FRITZEN, Vanessa. Mitos Indígenas em Macunaíma de Mário de Andrade. **XI Seminário Internacional em Letras: linguagens e práticas socioculturais**. UNIFRA/RS. 2011. s/p.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Derrotada: as ilusões armadas**. v. 3. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Encurralada: as ilusões armadas**. v. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Envergonhada: as ilusões armadas**. v. 1. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura Escancarada: as ilusões armadas**. v. 2. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1937.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOMES, Ângela de Castro; ABREU, Martha. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia. **Tempo**, vol.13, no.26, Niterói, 2009. p. 1-14.

GOMES, L, Nilma. **Um Olhar Além das Fronteiras: educação e relações raciais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007;

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 2002.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 1996.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOUAISS, Antonio. VILLAR, Mauro S. Performance. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda – Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

IPEA. **Desigualdades Raciais, Racismo e Políticas Públicas: 120 anos após a abolição**. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2008;

ISAIA, Artur Cesar. O Campo Religioso Brasileiro e suas transformações históricas. *In: Revista Brasileira de História das Religiões* – ano I, n.3, jan. 2009. Dossiê Tolerância e Intolerância nas manifestações religiosas.

JARDIM, Eduardo. **Tudo em Volta Está Deserto**: encontros com a literatura e a música no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2017.

JENSEN, Tina. Discursos sobre as religiões afro-brasileiras: da desafricanização para a reafricanização. Tradução: Maria Filomena Mecabô. **Revista de Estudos da Religião**. Nº 1. 2001. p. 1-21.

JOBIM, José Luís. O movimento modernista como memórias de Mário de Andrade. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 13-26, 2012.

LAHON, Didier. Inquisição, pacto com o demônio e “magia” africana em Lisboa no século XVIII. *In: Topoi*, v. 5, n. 8 (jan.-jun. 2004), p. 9-70;

LARA, Silvia Hunold & PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do Jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT. 2007.

LEBENSZTAYN, Ieda. A compreensão da vida e da arte de Mário de Andrade: suas cartas. **Estud. av.**, São Paulo, v. 22, n. 62, p. 357-364, Apr. 2008.

LEWGOY, Bernardo. Chico Xavier e a cultura brasileira. *In: Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, 2001, v. 44. nº 1, p.67

LIMA, Ari. Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 26.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo, Selo Negro, 2004.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Candomblé, ritual e fé: quintais do passado. *In: KATRIB*, Cairo Mohamad Ibrahim. MACHADO, Maria Clara Tomaz. PULGA, Vera Lúcia (org.) **Mulheres de Fé**: indivíduos no candomblé e na umbanda. Uberlândia: Composer, 2018.

_____. **Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações**. *In: História e Cultura: Espaços Plurais*. Uberlândia: Aspectus, 2002.

MANTOVANI, Alexandre; BAIRRAO, José Francisco Miguel Henriques. Pessoa e performance: drama social e sujeito plural. **Interações**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 11-40, dez. 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

MATOS, Claudia N. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 27.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-brasileira**. – São Paulo: Contexto, 2007.

MATTOS, Sérgio. **Um Perfil da TV Brasileira: 40 anos de história**. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda. 1990.

MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, LDA, s/d. p. 52

MORAES, José Geraldo Vinci. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. v.20, nº 39. 2000.

MOTA, Christiane de Fátima Silva. 2009. **Pajés, Curadores e Encantados: pajelança na baixada maranhense**. São Luís: UFMA, 2009.

MOTT, Luiz, Cotidiano e vivência religiosa entre a capela e o calundu. *In*: SOUZA, Laura de Mello e (org.), **História da Vida privada no Brasil**, v. 1, São Paulo, 1997, p. 200;

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. FUNARTE, 1983. **Cartilha Mulher Negra tem História**, de Alzira Rufino, Nilza Iraci, Maria Rosa, 1987.

NAIFF, Denis Giovani Monteiro; SA, Celso Pereira de; NAIFF, Luciene Alves Miguez. A memória social do estado novo em duas gerações. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 28, n. 1, p. 110-121, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: ANNABLUME: Fapesp, 2001.

_____ ; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Gragoatá**, Niterói, nº 39, p. 376-391, 2º sem. 2015.

NATAL, Caio Meneguello. A vanguarda tropical de Mário de Andrade. **An. Mus. Paul.**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 161-186, Aug. 2016.

OCTAVIANO, Vera Lucia C.; REY, Carla Monte; SILVA, Kelly Cristina Da. Informação e censura no Brasil: da formação do Estado à 'Era do Real'. **Transinformação**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 59-71, junho 2000.

OLIVEIRA, Eduardo (org.). **Quem é Quem na Negritude Brasileira**. São Paulo, Congresso nacional, 1998.

OLIVEIRA, José Henrique. Entre a Macumba e o Espiritismo: uma análise do discurso dos intelectuais de umbanda durante o Estado Novo. **CAOS - Revista Eletrônica de Ciências Sociais**. Número 14 – setembro de 2009 Pág. 60 – 85

OLIVEIRA, Rosalira. A morte na cosmovisão afro-brasileira. **Revista Construir Notícias**. Edição 63. Disponível em: <http://www.construirnoticias.com.br/a-morte-na-cosmovisao-afroafro-brasileira>

ORTIZ, Renato. **A Morte Branca do Feiticeiro Negro**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 9ª reimpressão da 5 ed., São Paulo: Brasiliense, 2006.

PACHECO, Gustavo. **Brinquedo de Cura**: um estudo sobre a pajelança maranhense. Tese de Doutorado em Antropologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional-UFRJ. 2004.

PAIVA, Eduardo França. Pequenos objectos, grandes encantos. *In: Nossa História*, a. 1, n. 10 (ago. 2004), p. 58);

PARANHOS, Adalberto de Paula. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. **ArtCultura** (UFU), v. 14, p. 17-31, 2012.

_____. **O Brasil Dá Samba?** (Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'). Rio de Janeiro-RJ, v. 1, p. 1-32, 2006.

_____. **Os Desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. Tese de Doutorado. PUC/SP. 2005.

_____. Rasuras da História: samba, trabalho e Estado Novo no ensino de História. **REVISTA HISTÓRIA HOJE**, v. 6, p. 07-30, 2017.

_____. Nacionalismo musical: o samba como arma de combate ao fado no Brasil dos anos 1930. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 24.

PASSOS, Marlon. **Oyá-Bethânia**: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2008, p. 29-30.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. **O Carnaval Brasileiro**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. **Per Musi**: revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, v.5/6, p. 101-111, dez. 2002.

PEREIRA, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. **Per Musi**: revista da Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, v.5/6, p. 101-111, dez. 2002.

_____. KERR, Dorotéa. Virtuosa virtuose: a interpretação da canção brasileira, na visão de Mário de Andrade. **Latin American Music Review**: University of Texas at Austin, School of Music, v. 25, n. 2 p. 216-231, Fall/Winter 2004.

PEREZ, Carolina dos Santos Bezerra. Juventude, música e ancestralidade na comunidade jongueira do Tamandaré - Guaratinguetá/SP. **Imaginário** [online]. 2005, vol.11, n.11, pp. 247-276.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003

PIERUCCI, Antonio Flávio. “Bye bye, Brasil” – o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. **Estudos Avançados** 12 (52), 2004

PRIORE, Mary Del. Passagens, rituais e práticas funerárias entre ancestrais africanos: outra lógica sobre a finitude. **Revista de Estudos Afro-Americanos**. Vol. 1, nº1, 2011

REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 45, p. 171-186, janeiro-junho de 2010.

_____; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O Golpe e a Ditadura Militar**: 40 anos depois (1964-2004). Bauru/SP: EDUSC, 2004.

RENK, Valquíria Elita. O Estado e as políticas de branqueamento da população nas escolas, nas primeiras décadas do século XX, no Paraná. **Acta Scientiarum. Education**. Maringá, v. 36, n. 2, p. 223-231, July-Dec., 2014.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Jongo**. Cadernos de folclore. Rio de Janeiro: FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, nº 34, 1984.

RICOUER, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. São Paulo: Editora da Unicamp. 2008.

RISÉRIO, Antonio. Carnaval Ijexá; notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador Corrupio, 1981.

ROCHA, Simone. Educação eugênica na constituição de 1934. **X ANPED Sul**. Florianópolis, outubro de 2014.

ROHDE, Bruno Faria. Umbanda, uma religião que não *Nasceu*: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. **Revista de Estudos da Religião**. Março. 2009. p. 77-96.

SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SCHECHNER, Richard. 2006. "O que é performance?". *In: Performance Studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a História**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHROEDER, Jorge Luiz. Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. **Per musi**, Belo Horizonte, n. 22, p. 167-180, dez. 2010.

_____. **Corporalidade Musical**: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento. 2006. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas.

SCHWARCZ, Lilia M. (org.) **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. (Coordenador-geral da coleção Fernando A. Novais) São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada no Brasil**, vol. 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 2 (1958-1985). São Paulo: Editora 34. 2015

SILVA, Lucia. **Luzes e Sombras na Cidade: no rastro do castelo e da Praça Onze**. SP, PUC, 2002.

SILVA, Mozart Linhares. Miscigenação e Biopolítica no Brasil. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Vol. 4 Nº 8, dezembro de 2012.

SILVA, Rubens Alves da. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 35-65, Dec. 2005.

SILVA, Raquel Marta da. **Chico Xavier: Imaginário religioso e representações simbólicas no interior das Minas Gerais - Uberaba, 1959/2001**(Dissertação de Mestrado) História, 2002. Uberlândia.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil**: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964). Trad. Ismênia Tunes Dantas. 14º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

SODRÉ, Jaime. O traçado e a cromatografia ritualística da religiosidade afro-brasileira. *In: II Encontro Estadual de História*, 2004, Feira de Santana. Desenho, registro e memória visual, 2004

SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. 2ª ed., Rio de Janeiro, Mauad, 1998.

SOIHET, Rachel. **A Subversão pelo Riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SOUZA, Laura de Mello e, **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial, São Paulo, 1996;

SOUZA, Tárík de. **Tem Mais Samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. As Ideias Eugênicas no Brasil: ciência, raça e projeto nacional no entre-guerras. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Vol. 6 n. 11 – UFGD - Dourados jan./jun. 2012.

STEIL, Carlos Alberto. TONIO, Rodrigo. O catolicismo e a igreja católica no Brasil à luz dos dados sobre religião no Censo de 2010. In: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 14, n. 24, p. 223-243, jul./dez. 2013.

STEPAN, NL. Eugenia no Brasil, 1917-1940. In: HOCHMAN, G., and ARMUS, D., orgs. Cuidar, controlar, curar: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2004. História e Saúde collection, pp. 330-391.

STORRIE, Robert. A política do xamanismo e os limites do medo. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 357-391, jun. 2006.

SUKMAN, Hugo. **50 Anos de Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2011.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004

TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata [et al.] **As Religiões no Brasil**: continuidades e rupturas. Petrópolis: Vozes, 2006. BARBOSA, Wilson. Da `Nbadla à Umbanda: transformações na cultura afro-brasileira. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**. Nº 1 jun./2008.

TINHORÃO, José R. **Pequena História da Música Popular**: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Samba**: um tema em debate. Rio de Janeiro, Saga, 1966.

VAINFAS, Ronaldo, Mandinga. In: **Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)**, Rio de Janeiro, 2000.

_____. Colonização, miscigenação e questão racial: notas sobre equívocos e tabus da historiografia brasileira. **Tempo 8**: ago. 1999.

VALENÇA, Raquel. **Serra, Serrinha, Serrano**: império do samba. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1981.

VARGAS, Monique. Rainha do Mar: Clara Nunes e a luta antirracista no samba de 1970. **Revista da ABPN** • v. 5, n. 10 • mar.–jun. 2013

VEYNE, Paul. **O Inventário das Diferenças**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.

VICENTE, Eduardo.; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *In: Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VILAÇA, Aparecida. O que significa tornar-se outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. **RBCS**, Vol. 15, nº 44, outubro/2000. p. 56-72

VILHENA, Maria Ângela. Os mortos estão vivos: traços da religiosidade brasileira. **Revista de Estudos da Religião**, nº 3, 2004. p. 103.

VON SIMSON, Olga. **Raízes Sociológicas do Folclore Carnavalesco no Sudeste Brasileiro**. Monografia apresentada ao Concurso Sílvio Romero. Rio de Janeiro: INF/Fundação Nacional de Arte, 1988.

WALDMAN, Thaís. À "frente" da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. **Estud. hist. (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 71-94, junho 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

Anexo 1 – Panorama dos discos de Clara Nunes de 1971-1982

Título, Ano e Capa	Informações técnicas e de produção
<p>Clara Nunes (1971)</p> 	<p>Gravação: 03 de março a 22 de abril de 1971.</p> <p>Vendagem: 24.000 cópias (segundo a gravadora) – pode chegar a mais, mas, não é possível estimar. Segundo Fernandes (2007), o número de cópias chegou a mais de 100.000.</p> <p>Diretor de Produção: Milton Miranda.</p> <p>Diretor Musical: Lindolpho Gaya</p> <p>Assistente de produção: Adelson Alves</p> <p>Orquestradores e Regentes: vários.</p> <p>Diretor técnico: Z. J. Merky</p> <p>Técnico de Laboratório: Reny L. Lippi</p> <p>Lay-Out: Joel Cocchiararo</p> <p>Foto: Jacques Avadis</p>
<p>Clara, Clarice, Clara (1972)</p> 	<p>Gravação: 15 de dezembro de 1971 a 25 de janeiro de 1972.</p> <p>Vendagem: 40.600 cópias.</p> <p>Diretor de Produção: Milton Miranda.</p> <p>Diretor Musical: Lindolfo Gaya.</p> <p>Assistente de produção: Adelson Alves</p> <p>Orquestradores: Lindolfo Gaya e Orlando Silveira</p> <p>Regentes: Lindolfo Gaya e Orlando Silveira</p> <p>Diretor técnico: Z. J. Merky</p> <p>Técnicos de Gravação: Zilmar, Nivaldo e Jorge</p> <p>Técnico de Laboratório: Reny L. Lippi</p> <p>Lay-Out: Joselito</p>
<p>Clara Nunes (1973)</p>	<p>Gravação: 18 de janeiro a 6 de fevereiro de 1973.</p> <p>Vendagem: 75.000 cópias. (segundo a gravadora). Para Fernandes (2007), o número de cópias chegou a mais de 200.000.</p>



Alvorecer (1974)



Claridade (1975)

Diretor de Produção: Milton Miranda.

Diretor Musical: Maestro Gaya.

Assistente de produção: Adelson Alves

Orquestradores e Regentes: vários.

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de Gravação: Nivaldo Duarte, Toninho, Dacy

Técnico de Laboratório: Reny L. Lippi

Lay-Out: Joel Cocchiararo

Foto: Alexandre Souza Lima

Ilustração: Luiz Jasmin

Gravação: 12 de março a 22 de maio de 1974.

Vendagem: 400.00 cópias

Diretor de Produção: Milton Miranda.

Diretor Musical: Maestro Gaya.

Assistente de produção: Adelson Alves

Orquestradores e Regentes: vários.

Diretor técnico: Z. J. Merky

Técnicos de Gravação: Dacy, Toninho

Técnico de Laboratório: Reny L. Lippi

Técnico de Mixagem: Nivaldo Duarte

Lay-Out: Joel Cocchiararo

Gravação: 11 a 26 de agosto de 1975.

Vendagem: 600.000 cópias

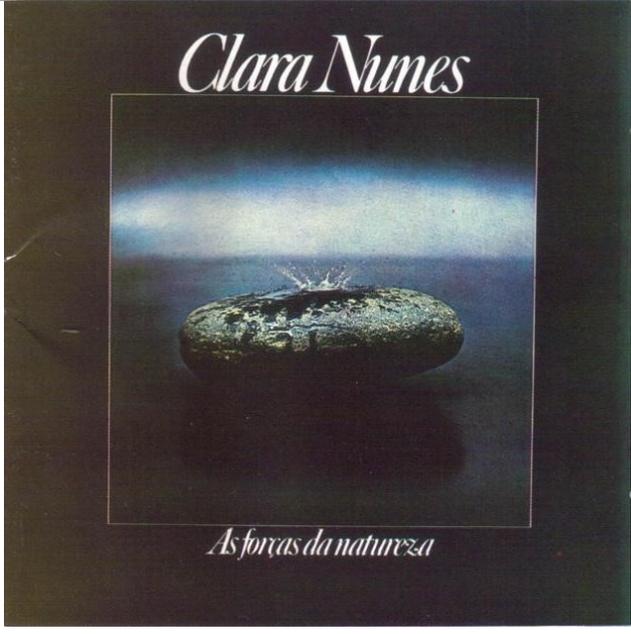
Direção Artística: Milton Miranda

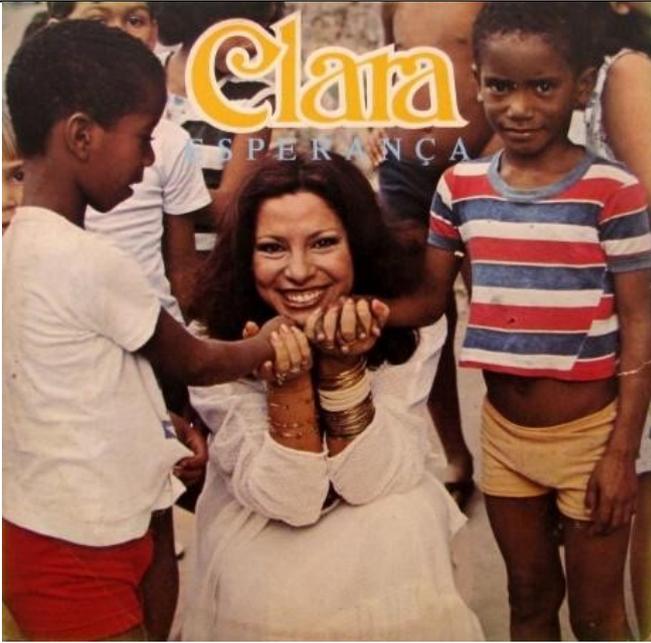
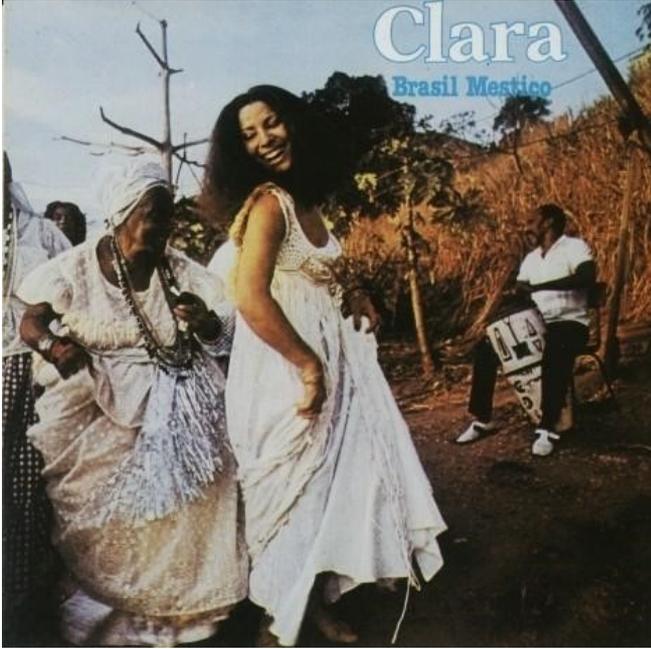
Direção de Produção: Renato Correa

Produção Executiva: Hélio Delmiro

Técnicos de Gravação: Dacy, Roberto

	<p>Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte</p> <p>Corte: Osmar Furtado</p> <p>Lay-Out: Joel Cocchiararo</p> <p>Fotos: Sérgio Matulevicius</p>
<p>Canto das Três Raças (1976)</p> 	<p>Gravação: 12 de julho a 2 de agosto de 1976.</p> <p>Vendagem: 500.000 cópias</p> <p>Direção Artística: Milton Miranda</p> <p>Diretor Musical: Maestro Gaya</p> <p>Direção de Produção: Renato Corrêa</p> <p>Produtor Artística: Paulo César Pinheiro</p> <p>Orquestração e Regência: Maestros Gaya / Nelsinho / Francis Hime</p> <p>Técnicos de Gravação: Dacy / Toninho / Roberto</p> <p>Assistente de Estúdio: Guaracy (Secreta)</p> <p>Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte</p> <p>Corte: Osmar Furtado</p> <p>Arte: Bosco</p>
<p>As Forças da Natureza (1977)</p>	<p>Gravação: 12 de julho a 2 de agosto de 1976.</p> <p>Vendagem: 400.000</p> <p>Direção Artística: Milton Miranda</p> <p>Direção de Produção: Renato Correa</p> <p>Produtor Executivo: Paulo César Pinheiro</p>

 <p><i>Clara Nunes</i></p> <p><i>As forças da natureza</i></p>	Técnicos de Gravação: Toninho, Dacy, Roberto
	Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte
	Corte: Osmar Furtado
	Assistente de Estúdio: Guaracy (adjunto)
	Lay-out: Luiz Américo (peninha)
Fotografia: Adolfo Krauniski	
Guerreira (1978)	Gravação: 3 a 24 de julho de 1978.
 <p>CLARA NUNES</p> <p>GUERREIRA</p>	Vendagem: 350.000 cópias. (segundo a gravadora). Para Fernandes (2007), o número de cópias chegou a mais de 500.000.
	Direção de Produção: Renato Correa
	Produtor Executivo: Paulo César Pinheiro
	Técnicos de Gravação: Toninho, Dacy, Roberto, Serginho.
	Remixagem: Jorge Teixeira
	Corte: Osmar Furtado
Foto: Ivan Klingen	
Capa: Jatobá	
Esperança (1979)	Gravação: 4 a 18 de junho de 1979.
Vendagem: 350.000 cópias. (segundo a gravadora). Para Fernandes (2007), o número de cópias chegou a mais de 400.000.	
Direção de Produção: Renato Correa	
Produtor Executivo: Paulo César Pinheiro	
Orquestrações e regências: maestros Geraldo Vespar,	

	Ivan Paulo, Nelsinho e Sivuca
	Gravação: Serginho, Toninho, Roberto, Mayrton Bahia
	Mixagem: Nivaldo Duarte
	Corte: Osmar Furtado
	Fotos: Wilton Montenegro
	Capa: J. C. Mello e Tadeu Valério
Brasil Mestiço (1980)	Gravação: 9 a 20 de junho de 1980.
	Vendagem: 500.000 cópias
	Direção de Produção: Renato Corrêa
	Produção Executiva: Paulo Cesar Pinheiro
	Orquestrações e regências: Sivuca, Geraldo Vespar, Nelsinho e Gaya
	Técnicos de Gravação: Guilherme Reis, Serginho, Roberto de Castro
	Técnico de Mixagem: Nivaldo Duarte
	Corte: Osmar Furtado
	Fotos: Wilton Montenegro
	Maquiagem: Guilherme Pereira
Clara (1981)	Gravação: 17 de agosto a 14 de setembro de 1981.
	Vendagem: 350.000 cópias
	Direção Artística: Renato Corrêa
	Produção Executiva: Paulo Cesar Pinheiro
	Técnicos de Gravação: Serginho, Guilherme Reis, Nivaldo Duarte, Carlinhos

	Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte
	Corte: Osmar Furtado
	Capa: Elifas Andreato
	Foto: Iolanda Huzak
	Maquiagem: Guilherme Pereira
	Figurino: Reinado Cabral
	Arte Final: Alexandre Huzak
	Coordenação Gráfica: Tadeu Valério
	Revisão Gráfica: Hagnéa Mazetto
Nação (1982)	Gravação: 10 de maio a 1 de julho de 1982.
	Vendagem: 600.000
	Direção Artística: Renato Corrêa
	Produção Executiva: Paulo Cesar Pinheiro
	Orquestrações e Regências: Dori Caymmi / Geraldo Vespar / Nelsinho / Sivuca
	Técnico de Gravação: Nivaldo Duarte
	Técnico de Remixagem: Nivaldo Duarte
	Corte: Osmar Furtado
	Capa: Elifas Andreato
	Foto Encarte: Alexandre Sardá
	Arte Final: Alexandre Huzak
Coordenação Gráfica: Tadeu Valério	
Revisão Gráfica: Hagnéa Mazetto	

Anexo 2 - Todas as músicas interpretadas por Clara Nunes (1962-1982)

Música	Álbum	Ano	Compositor
Adeus à noite	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Geraldo Figueiredo (versão), M. Vidalin e Maurice Jarre
Adeus Rio	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Jota Júnior
Ai de Quem	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Alcina Maria e Osmar Navarro
Amor quando é amor	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Niquinho
Canção de sorrir e chorar	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Tido Madi
Convite	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Anísio Pessanha e Marco Polo
De vez em quando	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	João Roberto Kelly
Dia de esperança	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Jorge Smera
Encontro	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Álvaro Santos
Enredo	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Benil Santos e Raul Sampaio
Estranho amor	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	David Nasser e Garoto (Aníbal Augusto Sardinha)
Poema do Desencontro	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Silvino Neto
Sonata de Quem é Feliz	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Gabriel Pessanha e Paulo Aguiar
Tempo Perdido	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966	Evaldo Gouveia e Jair Amorim
A Noite (Quando cai a noite)	Você passa eu acho graça	1968	Almeidinha e Roberto Muniz
Cheguei à conclusão	Você passa eu acho graça	1968	Darcy da Mangueira
Corpo e alma	Você passa eu acho graça	1968	Augusta Maria Tavares
Desencontro	Você passa eu acho graça	1968	Chico Buarque
Encontro	Você passa eu acho graça	1968	Elton Medeiros e Luiz Sérgio Bilheri
Grande Amor	Você passa eu acho graça	1968	Martinho da Vila
Minha Partida	Você passa eu acho graça	1968	David Nasser e Elizabeth
O que é que eu faço?	Você passa eu acho graça	1968	Dolores Duran e Ribamar
Porta aberta	Você passa eu acho graça	1968	Benedito Reis e Jair Amorim
Pra Esquecer	Você passa eu acho graça	1968	Noel Rosa
Rua da Aurora	Você passa eu acho graça	1968	Durval Ferreira e Fátima Gaspar
Sabiá	Você passa eu acho graça	1968	Chico Buarque e Tom Jobim
Sucedeu assim	Você passa eu acho graça	1968	Marino Pinto e Tom Jobim
Você não é como as flores	Você passa eu acho graça	1968	Ataulfo Alves e Carlos Imperial
Você passa e eu acho graça	Você passa eu acho graça	1968	Ataulfo Alves e Carlos Imperial
A Estrela e o Astronauta	A Beleza que Canta	1969	Mário Castro Neves e Rildo Hora
Até voltar	A Beleza que Canta	1969	Fred Falcão e Paulinho Tapajós
Casinha Pequeninina	A Beleza que Canta	1969	Domínio Público e Paraguassu (Roque Ricciardi)
Dadá Maria	A Beleza que Canta	1969	Renato Teixeira
De Esquina em Esquina	A Beleza que canta	1969	Aldir Blanc
Espuma Congelada	A Beleza que canta	1969	Piti
Felicidade	A Beleza que Canta	1969	Carlos Imperial e Nitinho Tristeza
Foi ele	A Beleza que Canta	1969	Carlos Imperial

Gente Boa	A Beleza que Canta	1969	William Prado
Graças a Deus	A Beleza que Canta	1969	Fernando Cesar
Guerreiro de Oxalá	A Beleza que Canta	1969	Carlos Imperial
Hora de Chegar	A Beleza que Canta	1969	Carlos Alberto e Jorge Martins
Meus tempos de criança	A Beleza que Canta	1969	Ataulfo Alves
O vento e a rosa	A Beleza que Canta	1969	Assis Valente
Pela última vez	A Beleza que Canta	1969	Benedito Reis e Jair Amorim
Sinceramente	A Beleza que Canta	1969	Adinho Ferraz, Magali Lemos e Tânia Horta Medina
A Favorita	Clara Nunes	1971	Francisco Leonardo
Aruandê... Aruandá	Clara Nunes	1971	Zé da Bahia
Canseira	Clara Nunes	1971	Odibar e Paulo Diniz
Ê Baiana	Clara Nunes	1971	Baianinho (Eládio Gomes), Enio Santos, Fabrício da Silva e Miguel Pancrácio
Feitio de Oração	Clara Nunes	1971	Noel Rosa e Vadico
Festa para um rei negro (pega no Ganzê)	Clara Nunes	1971	Adil de Paula (Zuzuca)
Garoa de subúrbio	Clara Nunes	1971	Aldir Blanc e Cesar Costa Filho
Meu Lema	Clara Nunes	1971	Gisa Nogueira e João Nogueira
Misticismo da África ao Brasil	Clara Nunes	1971	João Galvão, Mário Pereira e Vilmar Costa
Morrendo verso em verso	Clara Nunes	1971	João Nogueira
Novamente	Clara Nunes	1971	Luiz Bandeira
Participação	Clara Nunes	1971	Didier Ferraz e Jorge Belizário
Puxada da rede do Xaréu (1ª parte)	Clara Nunes	1971	Maria Rosita Salgado Góes
Puxada da rede do Xaréu (2ª parte)	Clara Nunes	1971	Maria Rosita Salgado Góes
Regresso	Clara Nunes	1971	Antônio Candeira
Rosa 25	Clara Nunes	1971	Geovana
Sabiá	Clara Nunes	1971	Luiz Gonzaga e Zé Dantas
Vermelho e Branco	Clara Nunes	1971	Aldir Blanc e Cesar Costa Filho
Alvorada	Clara Clarice Clara	1972	Carlos Cachapa (Carlos Moreira de Castro), Cartola e Herminio Bello de Carvalho
Anjo moreno	Clara Clarice Clara	1972	Antônio Candeira
Ave Maria dos Retirantes	Clara Clarice Clara	1972	Alcyvando Luz e Carlos Coqueijo
Clarice	Clara Clarice Clara	1972	Caetano Veloso e José Carlos Capinan
Ilu Ayê (Terra da Vida)	Clara Clarice Clara	1972	Cabana e Norival Reis
Morena do Mar	Clara Clarice Clara	1972	Dorival Caymmi
Opção	Clara Clarice Clara	1972	Gisa Nogueira
Seca do nordeste	Clara Clarice Clara	1972	Gilberto de Andrade e Waldir de Oliveira
Sempre Mangueira	Clara Clarice Clara	1972	Geraldo Queiróz e Nelson Cavaquinho
Sou Filho de Rei	Clara Clarice Clara	1972	Fernando Lobo e João Mello

Tempo à Bessa	Clara Clarice Clara	1972	João Nogueira
Tempo de Partir	Clara Clarice Clara	1972	Sérgio Knapp
Tributo dos Orixás	Clara Clarice Clara	1972	Mauro Duarte, Noca da Portela e Rubem Tavares
Último Pau de Arara	Clara Clarice Clara	1972	Corumba, José Cândido e Venâncio
Vendedor de Carangueijo	Clara Clarice Clara	1972	Gordurinha (Waldeck Arthur de Macedo)
Visão Geral	Clara Clarice Clara	1972	Cesar Costa Filho, Ronaldo Monteiro de Souza e Ruy Maturity
Amei tanto	Clara Nunes	1973	Baden Powell e Vinícius de Moraes
Ao voltar do Samba	Clara Nunes	1973	Synval Silva
Apesar de você	Clara Nunes	1973	Chico Buarque
É doce morrer no mar	Clara Nunes	1973	Dorival Caymmi e Jorge Amado
Eu preciso de silêncio	Clara Nunes	1973	Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza
Fala Viola	Clara Nunes	1973	Eloir Silva e Francisco Inácio
Homenagem a Olinda, Recife e Pai Edu	Clara Nunes	1973	Baracho
Meu Cariri	Clara Nunes	1973	Dilú Mello e Rosil Cavalcanti
Minha festa	Clara Nunes	1973	Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho
O Mais que perfeito	Clara Nunes	1973	Jards Macalé e Vinicius de Moraes
Quando vim de Minas	Clara Nunes	1973	Xangô da Mangueira (Olivério Ferreira)
Tristeza Pé no Chão	Clara Nunes	1973	Armando Fernandes "Mamão"
Umás e Outras	Clara Nunes	1973	Chico Buarque
Valeu pelo amor	Clara Nunes	1973	Ivor Lancellotti
Alvorecer	Alvorecer	1974	Délcio Carvalho e Ivone Lara
Canaviá	Alvorecer	1974	Antônio Carlos e Jocaí
Conto de Areia	Alvorecer	1974	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Esse meu cantar	Alvorecer	1974	João Nogueira
Mandinga	Alvorecer	1974	Ataulfo Alves e Carlos Imperial
Menino Deus	Alvorecer	1974	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Meu Sapato já Furou	Alvorecer	1974	Elton Medeiros e Mauro Duarte
Nanaê, Nanã Naiana	Alvorecer	1974	Sidney da Conceição
O que é que a baiana tem?	Alvorecer	1974	Dorival Caymmi
Pau de Arara	Alvorecer	1974	Guio de Moraes e Luiz Gonzaga
Punhal	Alvorecer	1974	Guinga e Paulo César Pinheiro
Samba da Volta	Alvorecer	1974	Toquinho e Vinicius de Moraes
Sindorerê	Alvorecer	1974	Antônio Candeia
A Deusa dos Orixás	Claridade	1975	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Às vezes Faz bem chorar	Claridade	1975	Ivor Lancellotti
Bafo de Boca	Claridade	1975	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
Juízo Final	Claridade	1975	Élcio Soares e Nelson Cavaquinho

Ninguém tem que achar ruim	Claridade	1975	Ismael Silva
O Mar Serenou	Claridade	1975	Antônio Candeia
Que Seja Bem Feliz	Claridade	1975	Cartola
Sufrimento de Quem Ama	Claridade	1975	Alberto Lonato (da Silva)
Tudo é ilusão	Claridade	1975	Aníbal da Silva, Eden Silva e Tufic Lauar
Vai amor	Claridade	1975	Monarco e W. Rosa
Valsa de Realejo	Claridade	1975	Guinga e Paulo César Pinheiro
O último bloco	Claridade	1975	Antônio Candeia
Canto das Três Raças	Canto das Três Raças	1976	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Ai, Quem me dera	Canto das Três Raças	1976	Vinicius de Moraes
Alvorço no Sertão	Canto das Três Raças	1976	Aldair Soares e Raymundo Evangelista
Basta um Dia	Canto das Três Raças	1976	Chico Buarque
Fuzuê	Canto das Três Raças	1976	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Lama	Canto das Três Raças	1976	Aylce Chaves e Paulo Marques
Meu sofrer	Canto das Três Raças	1976	Bide (Alcebiades Maia Barcellos) e Marçal (Armando Vieira Marçal)
Retrato Falado	Canto das Três Raças	1976	Eduardo Gudin e Paulo César Pinheiro
Risos e Lágrimas	Canto das Três Raças	1976	José Ribeiro de Souza, Nelson Cavaquinho e Rubem Brandão
Tenha Paciência	Canto das Três Raças	1976	Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho
A Flor da Pele	As Forças da Natureza	1977	Clara Nunes, Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro
As forças da Natureza	As Forças da Natureza	1977	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
Coisa da Antiga	As Forças da Natureza	1977	Nei Lopes e Wilson Moreira
Coração Leviano	As Forças da Natureza	1977	Paulinho da Viola
Fado Tropical	As Forças da Natureza	1977	Chico Buarque e Ruy Guerra
Homenagem à Velha Guarda	As Forças da Natureza	1977	Paulo César Pinheiro e Sivuca
P.C.J. (Partido Clementina de Jesus)	As Forças da Natureza	1977	Antônio Candeia
Palhaço	As Forças da Natureza	1977	Nelson Cavaquinho, Oswaldo Martins e Washington Fernandes
Perdão	As Forças da Natureza	1977	Maurício Tapajós, Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Rancho da Primavera	As Forças da Natureza	1977	Monarco (Hildemar Diniz)
Sagarana	As Forças da Natureza	1977	João de Aquino e Paulo César Pinheiro
Senhora das Candeias	As Forças da Natureza	1977	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Amor desfeito	Guerreira	1978	Gisa Nogueira
Candongueiro	Guerreira	1978	Nei Lopes e Wilson Moreira
Guerreira	Guerreira	1978	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
Iracema	Guerreira	1978	Adoniran Barbosa

Jogo de Angola	Guerreira	1978	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Mente	Guerreira	1978	Eduardo Gudín e Paulo Vanzolini
Moeda	Guerreira	1978	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Ninguém	Guerreira	1978	Paulo César Pinheiro
O Bem e o Mal	Guerreira	1978	Guilherme de Brito e Nelson Cavaquinho
Outro Recado	Guerreira	1978	Antônio Candeia e Casquinha (Oto Enrique Trepte)
Quem me ouvir cantar	Guerreira	1978	Aniceto da Portela
Tu que me deste o teu Cuidado	Guerreira	1978	Capiba (Lourenço da Fonseca Barbosa) e Manuel Bandeira
Zambelê	Guerreira	1978	Catoni Rosa
Abrigo de Vagabundos	Esperança	1979	Adoniran Barbosa
Apenas um adeus	Esperança	1979	Edil Pacheco, Paulinho Diniz e Roque Ferreira
Banho de Manjeriçã	Esperança	1979	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
Contentamento	Esperança	1979	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Ê favela	Esperança	1979	Antônio Candeia e Jaime
Feira de Mangaio	Esperança	1979	Glorinha Gadelha e Sivuca
Jardim da Solidão	Esperança	1979	Monarco (Hildemar Diniz)
Minha gente do Morro	Esperança	1979	Antônio Candeia e Jaime
Mulata do Balaio	Esperança	1979	Nei Lopes e Wilson Moreira
Na linha do mar	Esperança	1979	Paulinho da Viola
Obsessão	Esperança	1979	Milton de Oliveira e Mirabeau
Rolou	Esperança	1979	Paulo César Pinheiro
Uricuri (Segredo do Sertanejo)	Esperança	1979	João do Vale e José Cândido
Brasil Mestiço, Santuário da fé	Brasil Mestiço	1980	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Coração em Chama	Brasil Mestiço	1980	Elton Medeiros e Mauro Duarte
Dia a dia	Brasil Mestiço	1980	Antônio Candeia e Jaime
Estrela Guia	Brasil Mestiço	1980	Natal e Noca da Portela
Meu Castigo	Brasil Mestiço	1980	Paulo César Pinheiro
Morena de Angola	Brasil Mestiço	1980	Chico Buarque
Ninho Desfeito	Brasil Mestiço	1980	Nelson Cavaquinho e Wilson Canegal
Peixe com Coco	Brasil Mestiço	1980	Alberto Lonato (da Silva), Josias e Maceió do Cavaco
Retorno	Brasil Mestiço	1980	Amilcar Cabral e José Agostinho
Sem Companhia	Brasil Mestiço	1980	Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro
Última Morada	Brasil Mestiço	1980	Natal e Noca da Portela
Viola de Penedo	Brasil Mestiço	1980	Luiz Bandeira
Como é grande e bonita a Natureza	Clara	1981	Glorinha Gadelha e Sivuca
Congada	Clara	1981	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento

Coração Valente	Clara	1981	Edil Pacheco e Roque Ferreira
Coroa de Areia	Clara	1981	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Deixa Clarear	Clara	1981	Nei Lopes e Wilson Moreira
Derramando Lágrimas	Clara	1981	Alvarenga, O Samba Falado (Ernani Alvarenga) e Délcio Carvalho
Macunaíma	Clara	1981	David Corrêa e Norival Reis
Magoada	Clara	1981	João do Vale e Julinho do Acordeon
Minha Missão	Clara	1981	João Nogueira e Paulo César Pinheiro
Portela na Avenida	Clara	1981	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Vontade de chorar	Clara	1981	Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro
Afoxé para Logun	Nação	1982	Nei Lopes
Amor perfeito	Nação	1982	Ivor Lancellotti e Paulo César Pinheiro
Cinto Cruzado	Nação	1982	Guinga e Paulo César Pinheiro
Ijexá	Nação	1982	Edil Pacheco
Mãe África	Nação	1982	Paulo César Pinheiro e Sivuca
Menino Velho	Nação	1982	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento
Nação	Nação	1982	Aldir Blanc, João Bosco e Paulo Emílio
Novo Amor	Nação	1982	Chico Buarque
Serrinha	Nação	1982	Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro
Vapor de São Francisco	Nação	1982	Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento

Anexo 3: Notícia “Clara Nunes – um sucesso maior que o sonho”

CLARA NUNES

UM SUCESSO MAIOR QUE O SONHO

Paraopeba é um rio e uma cidade do interior de Minas. Fica a uma hora de Belo Horizonte, a dez minutos de Cordisburgo — a terra de Guimarães Rosa. Cidadezinha pequena escondida naquele mundo das Gerais. Um lugar que até bem pouco tempo precisava de todas essas explicações para ser situada, localizada. Agora, os poucos habitantes de lá já acrescentaram ao nome Paraopeba uma pequena frase, seu cartão de visitas: a terra de Clara Nunes.

Quem não conhece Clara Nunes, meu Deus? E Paraopeba está um pouco no sucesso dessa mulher e muito no seu sangue. Não foi lá que ela começou a cantar, aos domingos, no cinema, num programa organizado pelo seu irmão José? E quem não sabe a história de Mané Serrador e de Dona Amélia? É uma cidade cheia de histórias, onde todo mundo tem apelido.

Pois é, Mané Serrador e Dona Amélia eram os pais de Clara, Clarinha. Ele trabalhava na serra da fábrica de tecidos Cedro e Cachoeira, o centro da comunidade porque é onde quase todo mundo trabalha. Dona Amélia cuidava dos filhos — cinco mulheres e dois homens — e de Mané Serrador. Um dia, foi ser padrinho de casamento numa cidade perto e, na volta, morreu caminhando pela estrada. E dona Amélia, dois anos depois, morreu de tristeza.

Clara Nunes está jantando com Paulo César Pinheiro, seu marido, no hotel onde estão hospedados em São Paulo. Ela saiu há pouco do Teatro Aquarius, onde mais uma vez foi aplaudida de pé por um público sofisticado. No camarim, recebeu as pessoas que foram cumprimentá-la, conversou com seu

Ela era operária mas só pensava em ser cantora. Como ia imaginar que um dia se apresentaria em Cannes e ganharia uma rosa de Charles Aznavour?

ARTHUR LARANJEIRAS

Paulo — é assim que ela chama Paulo Gracindo — sobre a reação do público que foi assistir ao *Brasileiro, Profissão Esperança*, que ficou oito meses no Canecão, Rio. Antes de entrar no palco, não esqueceu de acender a vela para Santa Bárbara — Iansã — e de pedir a proteção de Oxalá.

Quando ela entra no palco, só mudam as roupas e a maquiagem. Dá para perceber que é a mesma mulher que pouco antes, no camarim, olhando-se no espelho, dizia que quando estava em Paraopeba desejava ser parecida com Ava Gardner. Ficava horas no espelho se comparando, pensando se realmente parecia com Ava Gardner. Outras vezes não conseguia dormir. Imaginava um vestido muito bonito, uma platéia cheia e ela cantando, “famosa que nem Elizabeth Cardoso”. Tudo isso ela sonhava no seu quarto de moça pobre de cidade do interior. Quando o pai morreu Clara tinha 5 anos. Quando morreu a mãe, o irmão ficou sendo o chefe da família, trabalhando na fábrica onde todo

mundo trabalha em Paraopeba.

E ela ouvia as músicas de Luiz Gonzaga, os sucessos de Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Augusto Calheiros. Um dia, quando tinha 13 anos, sua irmã — que ela chama de Dindinha — levou-a até Sete Lagoas para assistir a um show, também no cinema, às dez horas da manhã. E Clara se ajeitou e foi feliz ver a primeira cantora que conheceu, Emilinha Borba. Os seus sonhos aumentaram. Devorava todas as *Revistas de Rádio* que encontrava, lia e relia, sabia tudo sobre as artistas. Demorava a dormir, imaginando como poderia chegar a ser famosa, sair em revistas, cantar, ganhar dinheiro para poder comprar roupas bonitas. Estudava no grupo escolar, naquela época não havia ginásio nem colégio em Paraopeba.

Quem quisesse estudar tinha de ir para Belo Horizonte ou Sete Lagoas. Clara foi para Belo Horizonte; sua única tia — irmã de dona Amélia — morava lá. Estava com 14 anos. Pensou que seria mais fácil, na cidade grande, ser cantora. Deixou os amigos de Paraopeba, os poucos admiradores que a incentivavam todos os domingos quando cantava no cinema, no programa do seu irmão José, o mesmo que sustentava a casa. Em Belo Horizonte, ela foi morar no bairro da Renascença, estudar no Colégio Pio XII, no bairro de São Cristóvão. E acordava bem cedo, todos os dias, para ir trabalhar. Precisava de dinheiro e foi ser tecelã na fábrica de tecidos Renascença. Trabalhava de cinco da manhã às três da tarde. Depois ia para o colégio. À noite aprendia o repertório de Carmem Costa e Dalva de Oliveira.

No camarim, Clara Nunes já retirou a maquiagem e os vestidos do show. Ela está contente porque re- ▷

cebeu uma carta de um maestro sueco: "Ele mandou me dizer que já existem seis meninas com o nome Clara com "C" — lá é com "K" — depois que eu fiz um especial na TV de Estocolmo, na noite de 31 de dezembro de 1973". Foi um programa de uma hora de duração, e ela foi acompanhada pela Orquestra Sinfônica de Estocolmo. Terá sido esse programa com que Clara sonhou tanto tempo? Ela não sabe dizer. O que gostou foi de ver nos jornais de lá os comentários sobre o seu trabalho: "Clara Nunes, um pássaro branco no céu cinzento da Suécia". É que ela sempre se via cantando de branco, nos programas que imaginava. E na Suécia o programa era a cores. E ela de branco, que é a cor que gosta de usar para cantar.

Agora, ela está com um vestido de *jeans*. Paulinho já chegou, e eles vão jantar numa cantina na rua 13 de Maio. É reconhecida, as pessoas sorriem. Um senhor pede um autógrafo. Ela está feliz, o teatro estava lotado como nos seus sonhos. O que ela não gosta é de ir às festas ou de dar festas. Prefere receber os amigos em casa, bater papo: "Eu não tive primeira comunhão, baile de debutantes e o primeiro aniversário em que tive uma festinha, só para nós lá de casa, foi quando eu fiz 14 anos". Diz isso sem revolta. Em Belo Horizonte, junto da casa da tia, morava um compositor chamado Jadir Ambrósio. Um dia ele convidou Clara para cantar no coro da Igreja, lá no bairro mesmo. Todos os domingos, Clara cantava na missa. Até que Jadir disse que ela devia cantar no rádio. Era o que ela queria. Ele a incentivou a se inscrever no concurso a Voz de Ouro ABC, em 1960. Trabalhava na fábrica, estudava e, duas vezes por semana, ia cantar na Rádio Inconfidência, à noite. Conseguiu o primeiro lugar e foi para São Paulo, para a final. Ficou em terceiro e foi contratada pela TV Itacolomi, largou a fábrica, e ainda era *crooner* de boate. O baixista do conjunto era um rapaz muito tímido, que também tocava piano: Milton Nascimento. Ele ainda não cantava.

Clara não dorme até muito tarde. Sempre tem compromissos: rádios para visitar, entrevistas, almoço com diretores da sua gravadora. Quando o seu novo LP *Claridade* estava para ser lançado ela foi convidada para visitar a fábrica, em São Paulo. Não sabia que já havia vendido 120 000 discos e 20 000 cassetes. Quando viu todo aquele pessoal trabalhando só o seu disco, ficou espantada. Os pedidos duplicavam e a gravadora só podia prensar os discos de Clara. A mulher que "pensava em ser conhecida, mas nunca imaginei que fosse ganhar muito dinheiro cantando", não tinha pose de estrela no meio de todas aquelas pi-

Depois que ela fez um programa na Suécia, seis meninas foram batizadas com o seu nome.

lhas de discos: "Eu me lembrei de quando trabalhava na fábrica de tecidos e nunca pensei que um dia ia ver uma fábrica só prensando discos meus".

Muitas coisas já aconteceram com Clara Nunes, desde que saiu de Paraopeba. Ela lá podia imaginar que um dia Charles Aznavour iria subir num palco para lhe entregar uma rosa, depois que a viu cantando no Midem, em Cannes? Nunca. Até que já estava contente em Belo Horizonte, fazendo seu programa na TV, cantando na rádio, no Cruzeiro Esporte Clube, na boate — com o baixista Milton Nascimento. Mas, assim que teve as primeiras férias na televisão, resolveu ir ao Rio. Sozinha, foi a Odeon e pediu ao diretor artístico, Milton Miranda, para fazer um teste. Na época, 1965, o maior su-

cesso era Altemar Dutra. E Clara cantou tudo o que sabia. Foi aprovada, assinou um contrato. Mas o disco só sairia no ano seguinte. E ela voltou para Belo Horizonte. Continuou na TV, na rádio, na boate, viajando. Até o diretor artístico da gravadora tocar a campanha do seu apartamento: "Como é, você assina um contrato e pensa que vai ficar aqui?"

E Clara foi para o Rio. Apesar de ser pouco conhecida no meio — Ângela Maria, Altemar Dutra já haviam participado do programa dela e ela mesma já não havia vindo umas três vezes para se apresentar no programa de José Messias, na TV Continental? — foi recomeçar tudo de novo. A gravadora acreditava nos boleros. E Clara começou a gravar esse tipo de música porque "achavam que eu poderia ser um Altemar Dutra de saias". O disco não vendeu nada. E a moça que era famosa em Belo Horizonte, parada nas ruas pelas pessoas que perguntavam de seu programa na TV, foi morar numa "vaga" na Barata Ribeiro, com mais quatro. Não teve medo, o pior já havia passado. Ela já não era uma cantora? Clara não desanima fácil, é paciente, vai com calma conseguindo seus objetivos. E aos poucos — um show num clube, um cachê de um programa de TV, outro show numa cidadezinha próxima — ela foi melhorando, o dinheiro aumentando e da vaga foi para um quarto e depois para um apartamento alugado. Mas não fazia sucesso, seus discos "não vendiam nada". Mas um dia ouviu Ataufo Alves cantando uma música que gostou, achou que seria sucesso. Pediu para gravar. Ataufo avisou que ia defender a música num Festival — O Brasil Canta no Rio. Clara disse que não tinha nada não, que ela queria gravar. E pela primeira vez, no ano de 68, foi para o terceiro lugar nas paradas. Todo mundo cantava a música — *Você Passa e Eu Acho Graça* — de Ataufo Alves e Carlos Imperial. Até aquela época só havia gravado versões, boleros.

Na cantina da rua 13 de Maio, depois do show, Clara fala de Vini-

cius de Moraes que ajudou a acabar com os preconceitos que havia contra ela, "uma cantora de boleros". Era assim que muita gente a via. Até que foi convidada por Vinicius para participar do show *O Poeta, A Moça e O Violão*, no Teatro da Lagoa, Rio. Era a primeira vez que fazia um show em teatro e todas as vezes que cantava parecia que Vinicius estava dizendo "para prestar atenção na minha voz, que eu sabia cantar". Não interessava se antes ela já havia gravado *Sabiá* de Tom Jobim e Chico Buarque; *Feitiço de Oração*, de Noel Rosa; *Clarice*, de Caetano Veloso e Capinam e *Morena do Mar*, de Caymmi. E os sucessos? Quem não conhece *É Baiana, Ilu Ayê* — samba-enredo da Portela, escola de Clara, de Paulinho da Viola e de tanta gente boa? E no rádio, a toda hora, Clara cantando *Tristeza Pé no Chão*, de Armando Fernandes Mamão; e *Minha Festa*, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito: "Graças a Deus, Minha vida mudou/Quem me viu quem me vê/A tristeza acabou".

Clara triste, só algumas vezes e já faz muito tempo. Só nas noites em que ficava sonhando com o seu programa bonito, muita gente aplaudindo e o que tinha pela frente era o trabalho na fábrica, às cinco da manhã. Mas nunca ficou deprimida porque era considerada uma cantora de boleros, apesar de só fazer sucesso cantando samba: "Elis cantou e canta bolero, Elizeth também cantou". Fossa, psicanálise são coisas que não conhece: "Eu sempre procurei resolver meus problemas sozinha, sempre fui muito só". E logo corrige: "Mas esse ser só não quer dizer que eu sofresse de solidão crônica, essa solidão que desespera, era mais uma questão de saber que só contava comigo mesma". E sempre se cuidando, procurando melhorar. Ainda na época de Belo Horizonte, ela só deixou a fábrica depois de ter um contrato com uma rádio. E também já tinha um diploma de professora primária: "Se não desse certo na rádio, eu ia ensinar, mas eu sabia que ia ser mesmo era cantora". Tanto que



Clara Nunes iniciou-se na umbanda em 1972 (foto). É filha de Iansã.

Clara só canta e toca violão em casa, Paraopeba. Com estranhos, ela morre de vergonha.

não se assustou quando Bibi Ferreira a escolheu para trabalhar no *Brasileiro, Profissão Esperança*: "Não tive medo, já tinha assistido a outra montagem e acreditava que tinha possibilidades de fazer o espetáculo porque cantar músicas românticas eu sempre cantei". Nada de empostação de voz, de exibicionismo técnico. Não, deixar a voz sair tranqüila, natural, com gosto de doce feito em casa. E assim todo mundo entende. E se houvesse algum problema para dizer textos? Clara sabia que Bibi ensinaria a resolver os problemas, os medos, as inquietações. O sucesso foi tanto que ela ganhou um Chevette e deu o seu Dodge pequeno para o seu irmão José: "Mas nenhum dos meus irmãos depende de mim, eu dou presentes, mas eles sempre se cuidaram".

Paulo César Pinheiro pede a conta. Clara acaba de tomar seu café, acende um cigarro. Levanta-se da mesa, e na rua uma senhora pede um autógrafo. Clara assina no programa do show que a mulher tirou da bolsa. A senhora agradece, Clara sorri e se despede. Paulinho e ela agora caminham pela 13 de Maio. E fazem planos. O Natal, que vão passar em Paraopeba, que ele ainda não conhece. Clara sabe que vai ser acordada no meio da noite, com serenatas. Afinal não é a filha de Mané Serrador, violeiro até hoje conhecido por aquelas bandas das Gerais? No ano passado, até um coral cantou na janela da casa dela. E depois ela abre a porta, fica conversando com o pessoal e até canta e toca violão, o que não faz na frente de quase ninguém porque tem vergonha. Ela gosta mesmo é de dançar — "desde pequena dançava batuque, em Paraopeba" — e até estudou cinco anos danças afro-brasileiras. E quando está em sua casa no Rio, uma casa grande em Jacarepaguá, ela fica escutando Aznavour, Ray Charles, Piazzola.

Faz frio em São Paulo. Paulinho consegue um táxi e eles vão para o hotel. No dia seguinte, ela vai ter que acordar cedo e pegar um avião para gravar um programa de TV, no Rio. E volta no mesmo dia para São Paulo, que à noite o teatro vai estar lotado como nos seus sonhos. ○

REALIDADE — 95

Anexo 4: Transcrição de algumas notícias

Notícia: “O tom nôvo de Clara Nunes”

Em 1966 Clara Nunes gravou seu primeiro disco. Em 1971 lança aquele que ela própria considera o mais importante. E tem boas razões para acreditar que assim seja. O cuidado artístico e técnico foram as constantes dessa gravação. Um repertório escolhido com cuidado e dose está mostrado ao público uma nova cantora, a Clara Nunes livre das limitações das versões e das músicas de fácil consumo.

Clara Nunes é mineira e, como toda mineira, calada. Na conversa ou na vida artística vai falando e realizando muito vagarosamente. Mas, com firmeza. Junto com uma música de boa repercussão – Misticismo – está lançando o seu quarto LP, que parece ser definitivo em termos de fixação de sua imagem como cantora e intérprete. Fugindo da linha inicial, Clara Nunes não quer mais gravar versões e boleros. Descobriu que sua voz e temperamento estão muito próximos do folclore brasileiro.

- Este é meu quarto LP e, seguramente, o mais importante. Antes, por despreparo e falta de orientação, gravei muita coisa que não queria dizer nada. Agora, a Odeon e meu produtor Adelzon Alves me permitiram escolher meu próprio repertório. Assim, estou mais livre e à vontade.

Na maioria compositores jovens, o disco de Clara Nunes é um panorama da música brasileira que se faz atualmente dentro do gênero tradicional. Sambas de escolas misturam-se ao mais puro folclore, sem nenhuma preocupação de manter estilos. O disco quer apenas refletir as possibilidades vocais de Clara, Adelzon Alves, o produtor, comenta:

- Clara Nunes quer deixar bem claro que a tem a intenção de se fixar na imagem de cantora brasileira. É também intenção de Clara acentuar a posição de pesquisa de coisas brasileiras. Gravar Sabiá, de Zé Dantas, é importantíssimo, pois foi ele quem desencadeou toda a evolução de Luiz Gonzaga. Para provar como este disco foi trabalhado pesquisamos exaustivamente os cantos de trabalhos e descobrimos a beleza dos cantos usados na pesca do xaréu na Bahia. No disco, são duas faixinhas de alguns segundos apenas. É quase que um ponto de ligação. A Odeon sugeriu que pela beleza, essas faixas poderiam ser ampliadas. Mostramos que sua beleza estava justamente na inserção pura e simples entre as faixas maiores.

Geovana, uma compositora revelada na penúltima Bienal do Samba, também por escolhida por Clara Nunes para integrar seu LP. Sua música é baseada em temas afros e serve quase como um contraponto a João Nogueira de quem Clara selecionou **Meu Lema** e **Morrendo de Verso em Verso**. Nogueira é um compositor de samba, explorando uma temática bem mais romântica.

- Estou muito satisfeita com o resultado do disco. Espero, sinceramente que o público também esteja. Procurei dar o melhor. Há uma grande diversificação de repertório e um cuidado técnico apurado. Acredito que ninguém fique frustrado com as músicas. Pensei em dar o melhor a todos. Tanto que gravei o clássico **Feitio de Oração** com uma orquestração moderna, mas que respeita as intenções do autor.

Fonte: Jornal do Brasil, Caderno B, 11 de julho de 1971, p. 11

Notícia: Um disco com ideias clássicas

O quinto *long play* de Clara Nunes – que acaba de ser lançado – confirma para a cantora a intenção do anterior, reunindo autores de base da música brasileira. Samba, baião, frevo ou folclore, não importa o gênero “e sim a ligação que a música tiver com o próprio povo brasileiro”. Eleita em votação popular a maior sambista do Brasil, Clara quer agora defrontar-se no teatro (o que acontecerá em maio) com o público, para que ele possa conhecer melhor seu trabalho.

TENTATIVA BEM SUCEDIDA

O *long play* nº 4 foi estouro de vendagem, com uma faixa *Ê Baiana*, de Baianinho e Ênio Santos, que atravessou os meses para se tornar um grande sucesso deste carnaval.

- Foi nesse disco – diz Clara Nunes – produzido por Adelson Alves, que houve a primeira tentativa de gravar as músicas mais nossas. Juntei compositores do morro, inclusive novos como os autores de *Ê Baiana*, João Nogueira e outros. E Luís Bandeira, Noel Rosa, Luís Gonzaga. Este *long play* agora, o quinto, veio confirmar o trabalho iniciado: o de trazer à tona os autores de base da música brasileira. Meu encontro profissional com Adelson Alves foi ótimo para os dois.

A moça mineira nunca estudou canto. Sua voz é um dom inato e permanece espontânea. Ninguém até agora tentou influir em sua maneira de cantar.

- Disciplina e desenvolvimento da voz existem, pois cantando há 11 anos sei como tirar o melhor partido. E eu sempre quis, desde criança, cantar este tipo de música: samba, frevo, baião ou folclore regional de origem africana.

Neste novo disco Clara Nunes canta Nelson Cavaquinho (*Sempre Mangueira*), Cartola, Hermínio Belo de Carvalho e Carlos Cachaca (Alvorada no Morro), João Nogueira (Tempo à Beça), Caymmi (Morena do Mar), uma cantiga dos puxadores de xaréu do tempo do império, o samba-enredo da Portela *Ilu Ayê e Seca do Nordeste*, outro samba-enredo. Datando de 12 anos atrás, esse enredo da Escola Tupi de Brás de Pina é considerado o maior de todos os tempos.

No outro lado, um lançamento de Gisa Nogueira (Opção), irmã de João, Candeia, Mauro Duarte, Gordurinha e *Clarice*, de Caetano.

- Caetano pra mim está entre os autores de base da música popular brasileira. E com *Clarice* eu me identifico muito, pois também sou do interior e a canção fala de uma infância passada assim. Tenho loucura pela música, sinto-a e queria gravá-la.

Os arranjos são dos maestros Gaia e Orlando Silveira, e também “em trabalho espetacular” do pianista Zé Roberto. Este, Helinho e Jorge completam o conjunto Nosso Samba com o qual Clara Nunes sempre se apresenta.

Agora cumprindo um compromisso assumido há bastante tempo, Clara Nunes fará seu primeiro espetáculo em teatro, sob a direção de Hermínio Belo de Carvalho, autor também do texto. Já estão ensaiando para estrear em maio no Teatro Glauce Rocha (ex-Jovem).

Anexo 5: Representação de Iansã, Ogum e Xangô no Candomblé presente no Museu Afro



VESTIMENTA DE IANSÃ

Mulher corajosa e destemida, também conhecida como Oiá. É a deusa das tempestades, ventos e raios; domínio que divide com seu marido Xangô.

Símbolo: espada de cobre e eruexim (cetro de rabo de boi ou de cavalo)

Sincretismo: Santa Bárbara

Cor: vermelho-terra

Trecho de Oriki: Mulher ativa, amor de Xangô. Bela na briga, ativa Oiá. Mãe lúcida. Fecha o caminho dos inimigos. Deusa que fecha as veredas do perigo.



Fonte: Museu Afro. Imagem: do autor.³²⁷

³²⁷ Fotos tiradas no dia 26/03/2017, em visita ao Museu Afro, localizado na cidade de São Paulo.



VESTIMENTA DE OGUM

*Orixá do ferro e da guerra.
Ogum é uma espécie de herói
civilizador, na medida em que
conhece os segredos da forja
necessários para a fabricação de
ferramentas agrícolas e de guerra.*

Símbolo: espada e ferramentas como a
enxada, facão, pá, etc.

Sincretismo: São Jorge ou Santo Antônio

Cor: azul-marinho

Trecho de Oriki: Ogum, senhor do ferro.
Que enraivecido se morde. Que fere ferroa
e engole. Não me morda.

Fonte: Museu Afro. Imagem: do autor.³²⁸

³²⁸ Fotos tiradas no dia 26/03/2017, em visita ao Museu Afro, localizado na cidade de São Paulo.



VESTIMENTA DE XANGÔ

Orixá do fogo, do trovão e dos raios; domínio que divide com sua esposa Iansã. Também associado à justiça. Durante sua vida foi rei da cidade Oyó, na Nigéria.

Símbolo: machado duplo (oxê) em madeira ou metal.

Sincretismo: São Jerônimo

Cor: vermelho e branco

Trecho de Oriki: Senhor do som do trovão. Senhor do pilão. Iansã-Oiá desaparece na terra de Irá. Xangô desaparece na terra de Kossô.

Fonte: Museu Afro. Imagem: do autor.³²⁹

³²⁹ Fotos tiradas no dia 26/03/2017 em visita ao Museu Afro, localizado na cidade de São Paulo.

Anexo 6: Sambas-enredo da Portela de 1984 e 2017

Samba-enredo de 1984: Contos de Areia

Bahia é um encanto a mais
 Visão de aquarela
 E no ABC dos Orixás
 Oraniah é Paulo da Portela
 Um mundo azul e branco
 O deus negro fez nascer
 Paulo Benjamim de Oliveira
 Fez esse mundo crescer (okê-okê)

Okê-okê, Oxossi
 Faz nossa gente sambar
 Okê-okê, Natal
 Portela é canto no ar

Okê-okê, Oxossi
 Faz nossa gente sambar
 Okê-okê, Natal
 Portela é canto no ar

Jogo feito, banca forte
 Qual foi o bicho que deu?
 Deu águia, símbolo da sorte
 Pois vintes vezes venceu

É cheiro de mato
 É terra molhada
 É Clara Guerreira
 Lá vem trovoada

É cheiro de mato
 É terra molhada
 É Clara Guerreira
 Lá vem trovoada

Epa hei, Iansã! Epa hei!
 Epa hei, Iansã! Epa hei!

Na ginga do estandarte
 Portela derrama arte
 Neste enredo sem igual
 Faz da vida poesia
 E canta sua alegria
 Em tempo de carnaval

(Ê Bahia)

Samba-enredo de 2017: Foi um Rio que Passou em Minha Vida e Meu Coração se Deixou Levar

Compositores: Samir Trindade, Elson Ramires, Nezinho do Cavaco, Paulo Lopita 77, Beto Rocha, Girão e J.Sales

Intérpretes: Tinga, Diego Nicolau, Marquinhos Art Samba, Zé Paulo e Luís Paulo

Participação Especial: Velha Guarda da Portela

Vem conhecer esse amor
a levar corações através dos carnavais
vem beber dessa fonte
onde nascem poemas em mananciais
reluz o seu manto azul e branco
mais lindo que o céu e o mar
semente, de Paulo, Caetano e Rufino
segue seu destino e vai desaguar

A jangada vai chegar na aldeia
alumia meu caminho, candeia
onde mora o mistério, tem sedução
mitos e lendas do ribeirão

Cantam pastoras e lavadeiras pra esquecer
a dor
tristeza foi embora, a correnteza levou
já não dá mais pra voltar (ô iaiá)
deixa o pranto curar (ô iaiá)

vai inspiração, voa em liberdade
pelas curvas da saudade
óh mãe orayeyo vem me banhar de axé
orayeyo

É água de benzer, água pra clarear
onde canta um sabiá

Salve a velha guarda, os frutos da jaqueira
Oswaldo Cruz e Madureira
navega a barqueada, aos pés da santa em
louvação
para mostrar que na portela o samba é
religião

O perfume da flor é seu
um olhar marejou sou eu
quem nunca sentiu o corpo arrepiar
ao ver esse rio passar