

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARIANA DE TOLEDO SOARES

**O BRASIL NEGROMESTIÇO DE CLARA NUNES
(1971-1982)**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

**SÃO PAULO
2015**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARIANA DE TOLEDO SOARES

**O BRASIL NEGROMESTIÇO DE CLARA NUNES
(1971-1982)**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação de Mestrado apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em História Social, sob orientação do Profº Dr. Amailton Magno Azevedo.

**SÃO PAULO
2015**

BANCA EXAMINADORA

*À minha tia Keinha [in memoriam] que como Clara Nunes
amava o samba
e respeitava os orixás.*

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que acompanharam a jornada deste trabalho, a gratidão é muito maior do que posso expressar nestas linhas. De qualquer forma, *muito obrigada*:

Ao meu orientador, Amailton Magno Azevedo, que prontamente aceitou orientar minha pesquisa quando ela ainda era apenas um projeto. Agradeço pelas conversas e críticas sempre construtivas para meu crescimento acadêmico. Gratidão também à professora Maria Izilda de Matos e ao professor José Carlos Silva, pelas contribuições elementares no processo de qualificação.

À CAPES sou grata pelo financiamento concedido, fundamental para que o trabalho se desenvolvesse de maneira profícua.

Aglaise Silva Souza, que não tive a sorte conhecer pessoalmente, por intermediar o contato com Adelzon Alves para que eu realizasse uma importante etapa desta pesquisa no Rio de Janeiro. A Adelzon agradeço por compartilhar suas memórias sobre Clara e sobre o samba, que agora são parte deste texto.

A toda equipe da Casa de Cultura de Caetanópolis (MG), que me recebeu carinhosamente, fornecendo todo o material sobre Clara Nunes de que dispunha. A Dona Mariquita, irmã de Clara, muito obrigada por abrir as portas de sua casa para dar sua singela contribuição a esta pesquisa.

À mamãe e papai, por fazerem da nossa casa um lar, por serem meu porto seguro e a quem amo infinitamente.

Ao meu namorado Rodrigo, pelo amor de todo dia, pelo companheirismo e apoio das mais diferentes maneiras.

À Lígia Conti, com quem compartilho a vida acadêmica e a vida toda – recordações, experiências e histórias que não têm fim.

Aos parceiros de jornada: Bruna Beserra, amiga querida dentro e fora da PUC; Caê Batista, por saber brincar e também falar sério; Fernando Terron, pelas longas conversas sobre as muitas janelas da vida.

Matheus de Faria, dear teacher, pela disposição em ensinar e atenção com o abstract deste trabalho.

Ao Ilú Obá de Min, por me ajudar a pensar coletivamente, pela oportunidade de tocar e me deixar mais perto da África e dos Orixás. Em especial: Aline Gueiros, pelo encorajamento para que eu ingressasse no Ilú e pelo olhar de confiança que me ajuda a tocar agogô; Rê Batis, pela parceria, carinho e acolhida em seu coração enorme; Sossô Parma, pela confiança, desvelo e ensinamentos muitos.

Vocês são parte deste objetivo que agora alcanço. Obrigada!

*“Não mexe comigo, que eu não ando só,
Eu não ando só, que eu não ando só.
Não mexe não!*

*Eu tenho Zumbi, Besouro, o chefe dos tupis,
Sou tupinambá, tenho os erês, caboclo boiadeiro,
Mãos de cura, morubichabas, cocares, arco-íris,
Zarabatanas, curare, flechas e altares.
À velocidade da luz, no escuro da mata escura, o breu o silêncio, a espera.
Eu tenho Jesus, Maria e José, todos os pajés em minha companhia.
O Menino Deus brinca e dorme nos meus sonhos, o poeta me contou.*

*Não mexe comigo, que eu não ando só,
Eu não ando só, que eu não ando só.
Não mexe não!*

*Não misturo, não me dobro.
A Rainha do Mar anda de mãos dadas comigo,
Me ensina o baile das ondas e canta, canta, canta pra mim.
É do ouro de Oxum que é feita a armadura que guarda meu corpo,
Garante meu sangue, minha garganta.
O veneno do mal não acha passagem.
Em meu coração Maria acende sua luz e me aponta o Caminho.
Me sumo no vento, cavalgo no raio de Iansã, giro o mundo, viro, reviro.
Tô no Recôncavo, tô em Fez.
Voo entre as estrelas, brinco de ser uma, traço o cruzeiro do sul
Com a tocha da fogueira de João menino, rezo com as três Marias, vou além,
Me recolho no esplendor das nebulosas, descanso nos vales, montanhas, durmo na forja de Ogum.
Mergulho no calor da lava dos vulcões, corpo vivo de Xangô.*

*Não ando no breu, nem ando na treva
Não ando no breu, nem ando na treva
É por onde eu vou, que o santo me leva
É por onde eu vou, que o santo me leva”*

(...)

(“Carta de Amor”, de Maria Bethânia, do disco *Oásis de Bethânia*, 2012)

Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar a trajetória artística da cantora Clara Nunes entre 1971-1982 e a partir da performance da artista verificar como ela construiu a ideia de um “Brasil negromestiço”. Utilizando como documento os discos de Clara lançados neste recorte temporal, examinamos diferentes momentos da trajetória da artista, destacando como ela e seus produtores inseriram em seu repertório signos negros ancorados na cultura brasileira. Atuando em um contexto de retomada dos movimentos negros, Clara Nunes fez parte de uma cena musical em que o samba passava por uma “reafricanização”, participando deste processo. Detectamos também uma expansão no repertório de Clara, que além das áfrias, apresentou também elementos da cultura nacional, projetando assim, a ideia de Brasil negromestiço.

Palavras Chave: Clara Nunes; Brasil negromestiço; cultura negrobrasileira; performance.

Abstract

This research aims to analyse Clara Nunes's artistic path between 1971-1982 and, from her performance, verify the construction of the idea about "*Brazil negromestiço*". Using as a document her long plays published in that time, we discuss different moments about Clara's trajectory, showing how she and her artistic managers used black cultural symbols anchored in Brazilian cultural forms. Acting in a context when the social black movements were being rebuilt, Clara Nunes belonged in a musical scene where samba was being modified, going back to "reafricanização", taking part in this process. We also detected an expansion in Clara's repertory that, beyond "áfricas", showed up national culture items, developing, that way, the idea of "Brasil mestiço".

Keywords: Clara Nunes; Brasil negromestiço; cultura negrobrasileira; performance.

Sumário

Introdução.....	11
1. O samba e as áfricas de Clara Nunes.....	32
1.1 “Quando eu vim de Minas”	32
1.2 “O samba bate outra vez...”	37
1.1.2 Clara e o samba.....	47
1.3 Misticismo da África ao Brasil.....	54
1.3.1 “Morena de Angola”.....	69
2. Em Busca do “Brasil Mestiço”	74
1.3 O problema da mestiçagem.....	77
1.4 Clara Mestiça.....	85
1.5 Clara entre o morro e o sertão.....	93
3. O que é que a mineira tem?.....	107
3.1 As capas como mensagem.....	110
3.2 As capas de Clara.....	114
3.2.1 O Brasil negromestiço.....	141
Considerações Finais.....	140
Fontes e Bibliografia.....	144

Sumário de Imagens

Figura 1 - Capa do disco <i>A voz adorável de Clara Nunes</i> (1966)	113
Figura 2 - Capa do disco <i>A Beleza que canta</i> (1969).....	113
Figura 3: Capa do disco <i>Clara Nunes</i> (1971).....	114
Figura 4: Capa do disco <i>Clara Clarice Clara</i> (1972).....	117
Figura 5: Capa do disco <i>Clara Nunes</i> (1974).....,	120
Figura 6: Contracapa do disco de <i>Clara Nunes</i> (1974).....	120
Figura 7: Capa e encarte do disco <i>o Canto das três raças</i> (1976).....	125
Figura 8: Encarte do disco <i>O Canto das Três raças</i> (1976).....	125
Figura 9: Capa do disco <i>As forças da natureza</i> (1977).....	127
Figura 10: contracapa do disco <i>As forças da Natureza</i>	127
Figura 11: Capa do disco <i>Guerreira</i> (1979).....	128
Figura 12: Contracapa do disco <i>Guerreira</i>	128
Figura 13: Capa do disco <i>Esperança</i> (1979).....	131
Figura14: Encarte do LP <i>Esperança</i> (1979).....	131
Figura 15 : Capa do disco <i>Brasil Mestiço</i> (1981).....	132
Figura 16: Capa do disco <i>Nação</i> (1982).....	133

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como escopo de análise a performance da artista mineira Clara Nunes (1942-1982), que se projetou na cena musical brasileira a partir de 1971. O problema que norteia a pesquisa é verificar se ao longo de sua trajetória artística Clara Nunes incorporou um ideal de mestiçagem como ideologia do branqueamento ou suplantou tal conceito para fazer explicitar os signos negros em sua música. Em torno dessa questão condutora o estudo aborda Clara Nunes e seu repertório como objetos a serem investigados, observando os elementos que delinearam, com base em projetos artísticos, “impressões de Brasil”. Dito de outro modo, serão verificados quais signos e símbolos a cantora inseriu em sua performance para projetar uma possível “identidade brasileira”, esta largamente ancorada nas matrizes culturais africanas oriundas da diáspora negra no Brasil. A produção musical de Clara Nunes ocorreu em um período de reorganização da indústria cultural e da cena musical brasileira, especialmente do samba, gênero constante no repertório da personagem aqui analisada. Desse modo, a presente abordagem traz a obra de Clara associada à conjuntura histórica do País, procurando detectar as articulações entre a artista e o momento em que se desenvolve historicamente sua trajetória.

Nascida a 12 de agosto de 1942 em Caetanópolis, MG, Clara Nunes viveu nessa pequena cidade até 1957, ano em que rumou para Belo Horizonte carregando na bagagem uma série de experiências que tempos depois estariam em consonância com a trajetória artística que trilhou. Na terra natal, Clara tinha contato constante com a música e a cultura popular: seu pai era violeiro e condutor da Folia de Reis e sua família estava sempre envolvida com as festas e comemorações locais. Caçula de sete irmãos e órfã ainda criança, não guardava muito das lembranças de festejos e cantorias entoadas pelo pai, sabia mais por meio do que lhe era contado pelos irmãos mais velhos. Em meio às histórias do interior, o dia a dia exigiu que aos 14 anos Clara fosse trabalhar na fábrica de tecidos da cidade, a exemplo dos irmãos mais velhos. A vivência como operária e o trabalho duro não seriam esquecidas – essas e outras experiências ficariam evidentes na performance de Clara Nunes.

Ao longo de 17 anos de carreira, ela trilhou um marcante caminho na história da música brasileira, tendo como impulso o concurso *A voz de ouro ABC*, realizado em 1960 e patrocinado pela ABC Rádio e Televisão S.A, fabricante de rádios e radiolas. A ABC tinha sede na cidade de São Paulo e não por coincidência patrocinou concursos ligados à música e à emergente televisão brasileira: “Ao vivo e em preto e branco. Assim era a televisão ainda herdeira do rádio no início dos anos 60, a década que iria alçar a música popular a seu estágio

mais fértil” (MELLO, 2003, p.9), em um período em que concursos e festivais de música eram a porta de entrada (e de saída) para muitos artistas e o meio mais comum de levar as novidades ao público. Para Clara Nunes, os grandes festivais como os promovidos pela TV Excelsior e pela TV Record¹ não foram o caminho mais acertado para se firmar na cena musical. Mas a terceira colocação na final nacional (em dezembro de 1960) do *A voz de ouro ABC*, realizada em São Paulo no extinto teatro Paramount, com a canção “Só Deus”, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim, “(...) dava a Clara o direito de gravar um compacto pela Odeon, com contrato assinado e tudo o mais. (...) A partir daquele momento a agenda artística começou a tomar todo o seu tempo”. (FERNANDES, 2007, p. 51). Mesmo com esse passo inicial Clara Nunes ainda levaria um tempo para se projetar e se afirmar nas “paradas de sucesso”.

Saída de Belo Horizonte em 1965, Clara Nunes chegou a um Rio de Janeiro que ouvia e começava também a ver pela televisão programas musicais com propostas estéticas distintas entre si. Dois desses programas de sucesso foram o *Jovem Guarda*² e o *Fino da Bossa*³, ambos transmitidos pela TV Record, que tinham como apresentadores jovens que vinham galgando espaço na cena musical. O primeiro tinha à frente Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia; o segundo era comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Com exposições semanais esses programas foram fundamentais para a ampliação do público consumidor de MPB.

A TV se transformou, nesses anos, num importante meio de divulgação de música popular. Além de reunir inúmeros programas de grande sucesso como O Fino da Bossa, Bossaudade e Jovem Guarda da TV-Record, e Spot-Light-BO 65, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, os ciclos dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação da música popular. (ZAN, 2001, p. 114).

¹ Fugiria aos limites deste trabalho discorrer acerca dos festivais da canção ocorridos majoritariamente ao longo da década de 1960. Essa análise pode ser conferida no texto de Zuza Homem de Mello (2003) *A era dos festivais. Uma parábola*, em que o autor discute a organização dos festivais e analisa canções que disputaram os Festivais de música popular entre 1960, ano do primeiro Festival da TV Record, até o VI FIC/TV Globo, realizado em 1972.

² O “Jovem Guarda” começou a ser exibido em 22 de agosto de 1965. O nome do programa acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido em meados dos anos 1960, recheado de versões de canções dos Beatles e outros artistas ingleses e norte-americanos, com temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas, contribuindo para a geração dos primeiros ídolos jovens da música brasileira. (Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos>)

³ ““O Fino da Bossa” apresentava um conjunto de atrações musicais e convidados e mesclava a tradição do samba e as inovações da Bossa Nova (...). Líder de audiência entre 1965 e 1966, o programa representou, em certa medida, o desejo da MPB em garantir espaço junto ao grande público, conciliando parte da tradição musical com o desejo de modernização bossanovista em meio a um clima de afirmação da canção como veículo de crítica social e política”. (LUNARDI, 2011, p. 28)

Clara Nunes não possuía (ainda) projeto artístico próprio, seguia as orientações e obrigações contratuais da gravadora. Então, ainda no ano de 1966, a Odeon lançou o primeiro disco da artista mineira: *A voz adorável de Clara Nunes*, LP repleto de canções românticas e “aboleiradas”. Vieram depois *A beleza que canta* e *Você passa eu acho graça*, lançados, respectivamente, em 1967 e 1969. A proposta da Odeon era transformar Clara em uma cantora romântica, nos moldes das cantoras de rádio das décadas de 1930/1940, como Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso, consagradas pela memória popular como as “divas do rádio”. Em tempos de Festivais da Canção e de música popular brasileira, esse projeto se mostrou uma estratégia de mercado falha por parte da gravadora, já que um ar de “modernização” rondava a música brasileira, especialmente com a alta da Bossa Nova e da Jovem Guarda.

Os três LPs supracitados – os primeiros gravados por Clara e colocados em circulação pela Odeon – *não* figuram como corpus documental desta pesquisa. Na medida em que a problemática central deste trabalho investiga as matrizes culturais negras e a mestiçagem na música de Clara Nunes e tendo em vista a proposta estética dos três discos, o repertório e a performance neles apresentada, analisá-los sistematicamente seria uma digressão desnecessária, já que o objetivo aqui não é narrar a carreira de Clara do começo ao fim, e sim analisar sua trajetória pontuando suas relações com o Atlântico Negro, isto é, averiguar as relações África-Brasil presentes na performance da intérprete. Os primeiros discos lançados pela Odeon marcam o que se pode chamar de uma “primeira fase”, a de “cantora romântica” (BAPTISTA, 2005, p.44), que, devido à temática deste trabalho, acabou por não figurar como escopo de análise, embora seja mencionada ao longo do texto e considerada como paisagem sonora⁴ na formação musical de Clara.

Para a análise aqui pretendida, utilizamos como fonte principal 12 (dos 16) discos gravados por Clara. A justificativa para esse recorte está articulada ao objetivo geral desta dissertação, já que é no disco *Clara Nunes* (1971) que se nota uma mudança significativa no repertório da artista: no lugar das canções “aboleiradas” e românticas dos três primeiros LPs, Clara passa a interpretar composições que remetem ao universo da cultura popular e negrobrasileira. Para analisar as interpretações de Brasil em Clara Nunes, é necessário nos

⁴ Paisagem sonora é a tradução de *soundscape*, neologismo pensado pelo autor Murray Schafer (2011) para analisar diferentes ambientes acústicos. Segundo esse autor, a paisagem sonora pode ser “uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico” (SCHAFER, 2001, p. 26), de modo que ao longo de todo o texto utilizo essa categoria tanto para me referir ao ambiente em que Clara buscou suas primeiras referências musicais quanto àquele que esteve musicalmente inserida ao longo de sua trajetória artística.

voltarmos às matrizes culturais negrobrasileiras presentes em sua obra. Por *matrizes negrobrasileiras* entendemos aqui a permanência de um “núcleo duro” das práticas e representações negras e também aquelas reinventadas no Brasil pelos povos de África que para cá foram trazidos ao longo de mais de três séculos. Essa categoria estará presente ao longo de toda a pesquisa, por isso sua definição é apresentada nesta introdução para que o leitor a tenha em mente ao longo da leitura. Ao submeter os discos à escuta sistemática para eleger as fontes do trabalho, constatamos que apenas no referido disco de 1971 há um projeto artístico que intenciona de fato explorar as áfricas existentes em solo brasileiro, o que balizou o recorte documental, cujo ponto de partida é esse LP. Ao longo deste trabalho a noção de *África* e *áfricas* será largamente referenciada, de modo que apresentamos aqui a definição a ser utilizada:

O termo Áfricas significa pensar que a África não é um território homogêneo (...) o termo África vai aparecer no singular e no plural. Ambas as possibilidades devem ser consideradas, pois a historiografia que trata dessa temática considera os dois conceitos viáveis para a compreensão das memórias e culturas de suas populações. E ao longo do texto vou utilizar o termo “Áfricas” com “A” maiúsculo para tratar do continente e suas populações, o que difere do termo “áfricas” com “a” minúsculo por se tratar do conceito que busca explicar as vivências e as memórias negras em São Paulo. (AZEVEDO, 2010, grifos do autor).

Para analisar o que chamamos aqui de *O Brasil negromestiço de Clara Nunes*, eis os documentos principais: *Clara Nunes* (1971); *Clara Clarice Clara* (1972); *Clara Nunes* (1973); *Alvorecer* (1974); *Claridade* (1975); *O canto das três raças* (1976); *As forças da natureza* (1977); *Guerreira* (1978); *Esperança* (1979); *Brasil Mestiço* (1980); *Clara* (1981) e *Nação* (1982). A opção por trabalhar com esses 12 discos se deu porque, ao longo das leituras e elaboração do projeto de mestrado, pareceu pertinente refletir sobre a cultura negromestiça brasileira, tema recorrente na música popular brasileira e que já foi alvo de estudos acadêmicos, inclusive com outros personagens como foco. Nesta pesquisa, prevalecem o interesse e a necessidade de se estudar signos negros entrelaçados à música popular brasileira, e Clara figurou como sujeito profícuo para essa abordagem.⁵

⁵ Além do interesse acadêmico, a ligação da autora com o universo negrobrasileiro é muito intensa e, na medida do possível, aparece ao longo do texto enquanto experiência (e não como “verdade”), por exemplo, em algumas explicações acerca da umbanda e do candomblé, provenientes de minha frequência em terreiros. Destaco também que integro o Bloco Afro Ilú Obá de Min, que, entre outras atividades, pesquisa e leva às ruas de São Paulo a cultura africana e afro brasileira por meio dos tambores e das cantigas para os orixás. Integrar esse grupo possibilita estar em contato com o universo negrobrasileiro, especialmente por meio da música, de modo que o aprendizado obtido ali também aflora neste trabalho.

Dentro desses discos, foram selecionadas canções pertinentes à temática geral da dissertação já mencionada acima. Assim, buscamos analisar os signos negrobrasileiros evidenciados por Clara Nunes na elaboração de sua performance. A partir dessa seleção, o leitor perceberá que Clara se empenhou em inserir em seu repertório canções de compositores ligados ao universo da cultura popular e das “raízes” negras brasileiras; trabalhou também na “positivação” da “identidade negromestiça”⁶, processo patente na década de 1970, período de intensa reorganização dos movimentos negros. “Não há, até agora, indícios de que a cantora tenha participado diretamente destes movimentos [negros], mas isto não quer dizer que suas atitudes pessoais e artísticas não tenham afinidades com eles” (BRÜGGER, 2008b, p. 106). Naquela contextura, por meio da dimensão sônica da diáspora africana no Brasil, Clara colaborou para a desconstrução de preconceitos e estereótipos sobre a cultura negromestiça brasileira (mesmo que ainda haja muito que se fazer nesse sentido em nossos dias). Sua relação com a africanidade se deu, majoritariamente, por meio do samba, que, como discutiremos adiante, passou por um processo de “reafricanização”, e de sua performance, que apresentava ao público o universo africano ancorado no Brasil.

Como verá o leitor, ao mesmo tempo em que a África negra é extremamente presente no repertório de Clara Nunes, a ideia de mestiçagem também o é. Por meio da análise das canções será possível ao leitor perceber que a mestiçagem em Clara Nunes não nega o conflito e não esconde as tensões raciais existentes no Brasil, ao contrário, apresenta o tenso amálgama sociorracial que perpassa a cultura e o cotidiano brasileiro. O “canto das três raças”⁷ enunciado por Clara não é um elogio à famigerada “democracia racial”⁸, antes aponta a formação diversa e as nuances oriundas do trânsito cultural operado no Brasil desde os tempos coloniais, de modo que, concomitantemente, Clara colocava em evidência as matrizes africanas da cultura brasileira e via a mestiçagem (cultural e biológica) como um traço da

⁶ A categoria negromestiço(a) utilizada ao longo do texto é aquela pensada por Antônio Risério (2007) para referir-se ao processo social da mestiçagem no Brasil, que envolve tanto a mestiçagem biológica entre indivíduos negros e brancos quanto as implicações e tensões sociais desse processo. No capítulo dois apresentamos uma discussão sobre mestiçagem em que Risério é colocado em diálogo com autores de posições distintas para que se possa ter uma reflexão mais ampla desse delicado conceito que perpassa a sociedade brasileira.

⁷ “Canto das três raças” é o nome de uma composição de Paulo César Pinheiro, interpretada por Clara e que dá título ao LP homônimo lançado em 1976. Aqui utilizo o nome da canção como parte do texto para apresentar brevemente de que maneira a relação entre as três raças – negra, indígena e branca – aparece no repertório da artista.

⁸ A (falsa) ideia de que existe no Brasil uma democracia racial, isto é, um “regime” em que todas as raças desfrutam de iguais condições socioeconômicas, culturais e políticas, foi difundida após o lançamento do livro *Casa Grande e Senzala*, do sociólogo Gilberto Freyre, em 1936, tomando dimensões ideológicas. Não é meu objetivo e nem caberia neste trabalho entrar nesta discussão. Apenas situo o conceito porque, de alguma forma, ele aparece na obra de Clara Nunes, na medida em que ela exalta a diversidade cultural e racial do Brasil em diversas canções, como o leitor constatará ao longo do texto.

constituição do País.⁹ Refletindo nessa direção, escolhemos trabalhar com a categoria *negromestiço*, em diálogo com Antônio Risério (2007) e citada acima, para nos referirmos ao Brasil cantado por Clara. Conforme mencionado, entendemos aqui por *negromestiço* as práticas e representações oriundas dos trânsitos culturais operados em solo brasileiro durante e após a diáspora negra no Brasil. Os contatos entre os povos radicados aqui geraram uma teia de relações tensas, conflituosas e plurais que até os dias atuais permanecem na sociedade e constituíram e constituem o Brasil, devendo ser, portanto, alvo de reflexões. Clara narrou tais relações do passado histórico e também da contextura em que ela se encontrava, projetando, via canção e performance, determinadas imagens de seu País e sua cultura, daí a pertinência em tomar sua trajetória artística como escopo deste trabalho acadêmico. Analisando os discos lançados entre 1971 e 1982, procuramos observar os elementos utilizados por Clara – figurino, indumentária, danças, cores, símbolos, gestual, repertório – para elaborar uma performance largamente voltada para a cultura popular brasileira e especialmente para as matrizes da diáspora negra no Brasil – os saberes e fazeres da cultura *negromestiça* radicada em território nacional.

Com objetivo de situar o leitor, apresentamos a seguir um mapa das canções exploradas ao longo do texto. No primeiro capítulo, o disco de 1971 é examinado mais detidamente a fim de pontuar o redirecionamento na trajetória da artista e evidenciar a presença das áfricas em seu repertório a partir de então, destacando a participação do produtor Adelzon Alves nesse e nos três discos seguintes. Estão expostas análises de canções que remetem a África, seja na letra e/ou nos arranjos musicais, como “Misticismo da África ao Brasil”, “Aruandê... Aruandá”, “Tributo aos Orixás”, “Guerreira”, “Jogo de Angola” e “Morena de Angola”. São canções que evocam os orixás, territórios (sagrados como os terreiros, simbólicos como a senzala), mencionam práticas ligadas ao candomblé e à umbanda; canções que atualizam a memória de África, subvertem a senzala e as relações entre brancos e negros em solo brasileiro. Em suma, as fontes desse primeiro momento de discussão são as canções que indicam que “a África negra foi recriada no Brasil”¹⁰.

No capítulo dois, embora as áfricas ainda apareçam, analisamos canções que situam Clara Nunes mais no universo da “cultura popular brasileira”, apresentando uma variação de ritmos e temas, por exemplo, o Nordeste brasileiro, morros, favelas e cotidiano dos trabalhadores e “pessoas comuns”. Para a investigação dessas temáticas, analisamos

⁹ No segundo capítulo analiso o posicionamento de Clara Nunes diante da questão da mestiçagem, mencionando falas da própria artista em relação a essa questão.

¹⁰ Verso da canção “Negro Mar”, de Estela Carvalho. Composição para o Carnaval 2010 do Bloco Afro Ilú Obá de Min, que tinha como tema o Atlântico Negro.

canções que versam sobre o dia a dia, trabalho, práticas regionais e estratégia de vida dos “excluídos da história”. A tomada desse viés objetiva estabelecer um corte entre os capítulos e, sobretudo, pontuar, na trajetória de Clara, as mudanças existentes em seu projeto artístico, como a mudança de produtor, o que implicou um redirecionamento de sua performance.

Se o que ficou na memória musical do Brasil foi a Clara “enfeitada de rosas e rendas¹¹”, é preciso destacar que nem sempre essa representação esteve presente, foi construída a partir de um “campo de possibilidades historicamente determinadas” (VELHO, 1994, apud SÁ AVELAR, 2007) que ora interessa investigar. Para justificar a realização de um trabalho histórico erigido “seguindo um destino pessoal” (DUBY apud SÁ AVELAR, 2007, p. 47) buscamos abordar a trajetória de Clara Nunes construindo nexos e relações a partir da problematização central da pesquisa mencionada anteriormente, não deixando de observar como a atuação de Clara Nunes esteve articulada à conjuntura que ela vivenciou, especialmente em alguns aspectos, como a reorganização dos movimentos negros e as diferentes “tendências” da música brasileira na década de 1970. Ressaltar a articulação entre sujeito e sociedade é profícuo no sentido de que:

Ao invés de pensar nas relações entre indivíduo e contexto, deve-se tomar o indivíduo como parte de um dado contexto, um elemento integrante da realidade que o cerca (...) Ao tomar o indivíduo como parte do contexto, possibilita-se uma nova perspectiva para o problema a partir de uma relação dialética. O indivíduo tanto cria sua obra como é criado por ela. (SÁ AVELAR, 2007, p.53).

Não se trata, portanto, de reviver a história e as ideias de uma grande artista ou de manter sua memória em sentido preservacionista. A presente análise pontua fissuras e movimentos de um sujeito que, articulado à sua conjuntura, nela interferiu e foi reciprocamente tocado por ela; nesse sentido, sujeito e meio se tocam e não devem ser analisados separadamente, porque sua abordagem fragmentada prejudicaria a compreensão do processo histórico. Contudo, na impossibilidade de nos debruçarmos sobre todas as dimensões sociais da década de 1970/80, foram pontuadas aquelas que mais se aproximaram

¹¹ Verso da canção *Conto de areia*, autoria de Romildo S. Bastos e Toninho, interpretada no disco *Clara Nunes* (1974). Esse disco recebeu o codinome *Alvorecer* “devido a esses sambas maravilhosos de Mauro Duarte/Paulo Cesar Pinheiro e Ivone Lara/Délcio Carvalho”(texto de Adelzon Alves na contracapa do disco). Embora não haja nenhuma “oficialidade” nesse subtítulo, é comum encontrar essa referência ao se tratar desse LP.

da cena musical e principalmente da atuação de Clara. Assim, a ideia de *trajetória* pareceu pertinente para a construção do argumento deste trabalho, entendendo-a como caminho percorrido por um corpo em movimento que ao longo de seu percurso altera e pode ser alterado por aquilo que o rodeia; na trajetória de um artista, é possível observar esse processo na medida em que criador e criatura (sua obra) não percorrem um caminho linear, ao contrário, encontram objeções e adversidades que desviam seu curso para rumos muitas vezes inesperados.

É assim que Clara Nunes se insere no seio da música popular e da cultura brasileira, encontrando percalços, contribuindo para transformações nesse cenário, tanto no que tange à sua performance quanto em relação à vendagem de discos, o que só foi possível em uma conjuntura favorável, de reordenação e crescimento do mercado de bens culturais no Brasil, quando o II Plano Nacional de Desenvolvimento possibilitou a expansão e aceleração do consumo de massa e do desenvolvimento do mercado interno (ORTIZ, 2006, p. 118-119). A esse respeito, vale destacar que vários setores da indústria cultural passam por uma considerável expansão, como o cinema, a publicidade, televisão e mesmo o rádio, que acompanha as transformações em curso a partir de meados dos anos 1960: “Numa relação de complementaridade e interdependência, os vários setores se relacionam e um impulsiona o desenvolvimento do outro” (DIAS, 2000, p. 53). Uma vez que estamos tratando de música popular, interessa focar na organização e crescimento da indústria fonográfica¹², que foi possível pela conjunção de alguns fatores:

Primeiramente, consolida-se a produção de música popular brasileira e, conseqüentemente, o seu mercado. A indústria não prescindiu da grande fertilidade da produção musical dos anos 60, sobretudo a da segunda metade da década, assim como a do início dos anos 70, e constituiu casts estáveis, com nomes até hoje clássicos da MPB, tais como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e tantos outros. Outro segmento altamente lucrativo que se consolida, na época, como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock. (DIAS, 2000, p. 55).

Clara Nunes projetou impressões sobre a cultura brasileira elegendo e editando signos e símbolos, colocando-os em circulação via indústria fonográfica em um período em que esse setor selecionava produtos, inclusive simbólicos, para veicular e consolidar o

¹² Para uma discussão aprofundada sobre a organização da indústria cultural no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, cf. MORELLI (1991); DIAS (2006); VICENTE (2006).

mercado consumidor. Ao discutir as relações entre práticas e representações, Roger Chartier propõe “tomar o conceito de representação num sentido mais particular e historicamente mais determinado” (CHARTIER, 1990, p. 20). Esse autor aponta ainda que a representação pode ser tomada em dois sentidos: pode tornar presente o que está ausente por meio de símbolos – e nesse sentido, vai além da identificação: traz a ideia ligada às ações as quais correspondem o símbolo em questão. Noutro sentido é suporte para apresentar publicamente algo ou alguém. Para o historiador, o conceito de representação figura como um instrumental teórico-metodológico servindo de aporte para analisar as práticas culturais. Essa noção permite articular as relações com o mundo social e

as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição (...) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 1990, p. 23)

Tal noção proposta pelo autor auxilia a pensar a atuação de Clara Nunes para além da perspectiva da mentalidade – mais amplamente, permite conjecturar que práticas constroem significados. É possível inferir que, ao escolher referenciar as matrizes culturais negrobrasileiras, o modo como as apresentou a seu público e as estratégias de linguagens utilizadas constituem um processo de construção de significados e indicam a posição de Clara em uma rede de relações mais amplas. Nessa direção, analisamos como a cantora mineira construiu, ao lado de seus produtores, uma narrativa musical que, ao referenciar a África, obteve sucesso de crítica e público numa contextura em que a ditadura civil-militar limitava os discursos, especialmente dos artistas.

Matrizes teóricas

Nas análises históricas, os conceitos não são aplicáveis à realidade, eles figuram como ponto de partida para as reflexões, auxiliando no diálogo com as fontes e contribuindo para a solidez do argumento desejado; todavia, não respondem *sozinhos* às questões levantadas pelo historiador, e, conforme colocou Edward Thompson, quaisquer perguntas podem ser formuladas, embora apenas algumas sejam adequadas. Assim, buscamos elaborar as perguntas mais pertinentes aos documentos aqui abordados e respondê-las com base em referencial teórico que respalda a argumentação desejada. Mais do que uma escolha, esse referencial aparece como ponto de vista, dando suporte à postura do pesquisador diante da

eleição de seu tema. Dessa maneira, “importam, acima de tudo, a ou as maneiras como, em dado momento, os historiadores delimitam esse território imenso e indeciso e tratam as unidades de observação assim constituídas” (CHARTIER, 1990, p.31). Interpretamos aqui essa afirmação de Roger Chartier como o exercício de construção da argumentação acerca da temática proposta, tendo como resultado suas reflexões sobre “unidades de análise”, que, em última instância, são as fontes e documentos articulados ao tempo e ao espaço. Ainda de acordo com o autor, as representações não são fixas, estando sujeitas a sofrer modificações ao longo dos processos históricos (CHARTIER, 1990), de modo que a forte carga simbólica da performance de Clara Nunes poderia ser lida de maneira distinta a partir de outras perspectivas de presente, que, via de regra, é o que leva o historiador a investigar o passado.

Se o diálogo com Roger Chartier auxiliou nas reflexões sobre os símbolos e signos evocados por Clara Nunes, privilegiamos os escritos de Renato Ortiz para discutir as relações entre cultura e identidade nacional. Partindo da premissa de que a identidade é uma construção política e simbólica, o autor se preocupa em “compreender como a questão cultural se estrutura atualmente no interior de uma sociedade que se organiza de forma radicalmente distinta do passado” (ORTIZ, 2006a, p. 8) à medida que o capitalismo provoca diferentes formas de organização da cultura. Se a identidade é uma construção, é possível, portanto, pensar em identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos; sendo assim, foi necessário levar em conta essas construções no período em que Clara Nunes esteve em cena para uma compreensão mais global de sua trajetória artística e do significado de sua performance naquele contexto. Mesmo as relações entre cultura e identidade sendo tema já vastamente explorado pela bibliografia das ciências humanas e sociais, não pudemos nos furtar a discutir o assunto ainda que brevemente no primeiro capítulo, já que essas relações são intensamente presentes nas canções interpretadas por Clara Nunes.

Nessa esteira de reflexões sobre identidades relacionadas à nacionalidade, dialogamos também com Stuart Hall, que propõe, em vez de pensarmos as culturas nacionais como “unificadas”, pensá-las como constituintes de um dispositivo discursivo que representa a diferença como *unidade* ou *identidade*. Tais culturas nacionais são atravessadas por divisões e diferenças que as tornam unificadas por meio do exercício do poder. (HALL, 2003b). Essa relação mencionada por Hall é muito evidente no Brasil, inclusive no período em que Clara Nunes esteve em cena, quando o Estado autoritário controlava a produção e o discurso sobre a cultura nacional. Os estudos de Hall auxiliam, ainda, a pensar as relações culturais e dentro delas o sentido da “cultura popular”, tantas vezes evocada por Clara Nunes. Para Hall, “quase

todas as formas culturais são contraditórias neste sentido, compostas de elementos antagônicos instáveis” (HALL, 2003a, p.258), o que significa que os objetos culturais não são fixos, isto é, seu significado está articulado ao campo social ao qual se liga. Refletindo nessa direção, tomamos aqui a noção de cultura tanto no âmbito das relações e ações dos sujeitos quanto no sentido dos “produtos culturais” oriundos de tais relações.

Uma vez que as interpretações de Brasil em Clara Nunes se ligam profundamente às matrizes culturais negrobrasileiras, a análise desses signos é fundamental para a compreensão de sua trajetória artística. Para trabalhar os elementos simbólicos negrobrasileiros na trajetória de Clara Nunes recorreremos majoritariamente aos escritos de Amailton Azevedo e Reginaldo Prandi. Em diferentes textos, Azevedo analisa as reminiscências da cultura negra na música e na sociedade brasileira; o autor mapeia espaços sociais ressignificados, onde os saberes e fazeres do povo negro foram reinventados por meio de fluxos e refluxos culturais. Dialogando com esses trabalhos, ao longo do texto, pensamos a cultura negrobrasileira não como processo estanque e findo, mas como movimento contínuo de reinvenção de práticas sociais. Em relação à apreciação das canções, Azevedo aponta que “as letras e as músicas foram pensadas a partir de uma concepção estética em que a arte tem uma interferência política no mundo” (AZEVEDO, 2006, p. 28). Essa perspectiva nos inclina a analisar as fontes como registros e fragmentos de práticas diversas, experiências, modos de pensar e sentir o mundo, além de se tornar também uma referência metodológica para proceder com o exame do corpus documental deste trabalho.

O sociólogo Reginaldo Prandi, por sua vez, possui estudos aprofundados sobre candomblé e umbanda, sua difusão e alcance na sociedade brasileira. Segundo esse autor,

A presença do negro na formação social do Brasil foi decisiva para dotar a cultura brasileira dum patrimônio mágico-religioso, desdobrado em inúmeras instituições e dimensões materiais e simbólicas, sagradas e profanas, de enorme importância para a identidade do país e sua civilização (PRANDI, 1995/96, p.67).

Na medida em que Clara Nunes era adepta do candomblé e evocou esse universo por meio de inúmeras canções e elementos performáticos, os textos de Prandi deram suporte à análise dos signos religiosos, tanto ao avaliarmos a mitologia dos orixás (muitas vezes ressignificada no Brasil) quanto ao verificarmos de que maneira o candomblé e a umbanda se expandem e se transformam no seio da sociedade estabelecendo profundas relações, inclusive com a música popular. Esses autores, portanto, têm destaque no decorrer dos capítulos, pois seus estudos trazem colocações que solidificam o argumento que se deseja construir.

As ciências humanas têm analisado a performance articulada às esferas de mediação cultural, considerando-a um processo social. Sendo esta uma pesquisa que investiga a trajetória de uma artista, a discussão sobre performance ganha relevância, principalmente no caso de Clara Nunes, que, assim como Carmem Miranda e Elis Regina¹³, apenas para citar alguns exemplos, agregou a seu cantar diversos elementos (indumentária, roupas estilizadas, cores, coreografias, etc.) que possibilitaram uma atuação diferenciada ao longo da trajetória artística. Clara Nunes era *intérprete*, o que significa que aferia às canções uma “nova autoria”. Por um lado, os intérpretes têm papel autoral ao lado dos compositores e letristas na construção da canção enquanto obra; por outro lado, o artista evoca o caráter específico de sua vocalidade, conferindo à canção uma “assinatura vocal”. Todo artista imprime a seu repertório traços de sua personalidade e experiência – como sublinhamos anteriormente, vida e obra não se separam. Assim, Clara Nunes levou sua religião aos palcos; trilhou um caminho de “superação”, saindo de uma vida humilde para alcançar o sucesso; quebrou o tabu de que mulher no Brasil não vendia disco, suplantando publicamente uma questão de gênero, amplamente debatida durante os anos 1970.

Paul Zumthor afirmou que: “(...) palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidas em performance, concorrem para uma unicidade de sentido” (ZUMTHOR, 2014, p. 195). A performance geralmente acompanha um projeto artístico que direciona a atuação do artista, levando à unicidade de sentido a que se refere o autor. Em relação à performance artística especificamente,

O artista chama a atenção do público conduzindo-o para si quanto maior a força da sua aparência, o modo como se move, permanece, se veste, o que configura, num plano superior, toda sua *performance*, produzindo significados múltiplos dependendo do contexto. No caso dos cantores, mais que a voz, a imagem é produzida por práticas padronizadas, truques de vestuário, de maquiagem, figurino e deve estar de acordo com o que canta. (LUNARDI, 2011, p. 97).

A trajetória de Clara Nunes foi, como se observará ao longo dos capítulos e a partir do que indicam as fontes, permeada por reajustes em sua performance, já que esta implica também uma relação com o público, o lugar e o contexto. O músico performático, então, é aquele que faz de seus gestos o foco de sua atenção e pode representar conscientemente – como qualquer ator de teatro – uma determinada situação cotidiana, um tipo social, um processo de trabalho, um momento histórico (FRITH, p. 1998, p. 206 apud

¹³ Sobre Carmem Miranda, cf. COSTA, 2004. Sobre performance e projeto artístico na trajetória de Elis Regina, cf. LUNARDI, 2011.

LUNARDI, 2011, p.21). Analisar a performance em Clara Nunes, portanto, significa analisar sua atuação, a energia cênica que apresentava no palco: gestos, dança, poses, figurino, escolha do repertório e a produção de seus discos, focando na representação de Brasil presente nesses elementos performáticos. A análise desses aspectos relacionada à teia sociocultural em que se encontrava Clara permite um amplo debate cultural, em particular no campo da música popular, que em toda sua historicidade é lugar privilegiado de experiências estéticas e culturais.

A canção popular é claramente muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica (...) ela é também performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significativo e comunicativo desses sons só é percebido como um processo performático social à medida que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social. (TREECE, 2000, p. 128 apud NAPOLITANO, 2005, p. 85).

Essa perspectiva nos leva à ênfase da relação “texto-contexto”, isto é, utilizar a canção popular como fonte para reflexão de um período histórico. Conforme exposto acima, *não* objetivamos fazer uma revisão historiográfica acerca das possibilidades e usos da canção como documento. Observamos, contudo, que o historiador, sobretudo aquele que não tem formação musical, mas que aceita o desafio de adentrar o universo musical, tem possibilidade de se voltar para a música como objeto de pesquisa. Esta análise opera em dois sentidos complementares: perscruta o artista, sua canção e o sentido a ela conferido; por outro lado, abre caminhos para que o historiador se debruce sobre o contexto histórico em que aquela canção foi colocada em circulação e, tomando-a como fonte, possa compreender as relações socioculturais do período analisado. Ainda que o objetivo da presente dissertação não seja escutar as relações sociais da década de 1970, e sim perceber as representações de Brasil na obra de Clara Nunes, entende-se ser possível inferir sobre algumas esferas da sociedade no período em que ela esteve em cena. Procuramos apreender os lampejos do passado, os quais emanaram do exercício constante de articulação entre teoria e fonte, tendo Clara Nunes como escopo para verificar as relações entre história e música popular.

Os artistas – como outros sujeitos que trabalham com comunicação – exercem a função de mediadores culturais à medida que, por meio de sua sensibilidade, posições político-ideológicas e opções estéticas, colocam em circulação uma série de representações que são apropriadas socialmente. Os usos e a mediação dos produtos culturais levam em consideração um leque amplo de possibilidades, que abrange tanto as estruturas objetivas da

sociedade quanto a questão da relevância de tais produtos num determinado tempo-espaço histórico (NAPOLITANO, 2002, p. 36). A ideia de mediação cultural deve ser amplamente levada em conta quando o objeto em questão se encontra difuso no meio social, como no caso da música, que envolve a interlocução entre os vários atores sociais, desde o artista que concebe o produto cultural, os profissionais implicados nas etapas de produção e circulação até o público, que se apropria dele de diferentes maneiras. Tendo Clara como fio condutor e as canções que interpretou como documento principal, buscamos detectar as representações de Brasil em sua performance, esta que, em última análise, é também uma instância de mediação cultural. Ela não é uma soma de propriedades e só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas (ZUNTHOR, 2014, p. 45). E conforme destacado anteriormente, vai além da atuação do músico, abarcando também outras instâncias sociais. A trajetória de Clara Nunes foi marcada pela construção de uma performance que apresenta uma série de “manifestações específicas”, como aponta Zumthor; é por meio dessas manifestações que a investigação de uma trajetória artística se torna inteligível.

Em segundo plano, intencionamos contribuir também para as discussões acerca das relações entre história e música popular brasileira, abordando a canção como documento e tendo em conta a experiência social que ela abrange, “na medida em que é produto de uma mediação da experiência subjetiva com as estruturas da esfera socioeconômica” envolvendo ações de aproximação entre indivíduos e grupos sociais e obras de cultura, via produção cultural, meios de comunicação, crítica de arte e ações institucionais” (NAPOLITANO, 2005, p. 32). Assim, considerando a teia de relações que a música atravessa, há, para além da performance direta do artista, *outra* performance: uma rede que envolve aparatos tecnológicos, conjunto de profissionais de várias ordens, estratégias de veiculação do produto, enfim, elementos que constituem também uma outra performance quando se pensa em música popular urbana, especialmente a partir da segunda metade do século XX. (NAPOLITANO, 2007, p. 156). Abordar a música popular enquanto documento tem sido uma tendência crescente no meio acadêmico, nas mais diferentes áreas: antropologia, ciências sociais, semiótica e história, sendo que cada qual se utiliza da perspectiva mais pertinente ao seu campo de estudo. No campo da história, a análise supracitada, que leva em consideração diferentes esferas de mediação sociocultural, oferece ao pesquisador uma série de possibilidades, mas também algumas limitações. Não é objetivo deste trabalho dissertar sobre os limites e possibilidades, os usos (ou não) da canção enquanto documento, mas sim, ao tomá-la como documento, indicar possíveis respostas às questões formuladas para esta

pesquisa. Em termos metodológicos, como ficará claro adiante, procuramos situar o leitor perante as escolhas e os cuidados tomados ao manipular esse tipo de documento.

Diálogos acadêmicos

Muitas foram as questões que motivaram esta pesquisa, ainda mais sendo a personagem tão rica em possibilidades de observação. No entanto, a “delimitação do território”, recorrendo novamente a Roger Chartier, e do respaldo teórico foi necessária à construção do argumento que se deseja apresentar. Os caminhos dentro de um mesmo tema são sempre vastos, não sendo possível dar conta de todas as problemáticas em uma dissertação de mestrado, de modo que desenvolvemos este trabalho a fim de que sua contribuição seja a mais efetiva dentro do que se propõe verificar aqui. Clara Nunes é um grande exemplo de múltiplas abordagens a partir de diferentes perspectivas. Personagem plural e polifônica, abre ao historiador extenso campo de possibilidades para apreensão de uma dinâmica sociocultural ampla. Apresentamos a seguir alguns trabalhos acadêmicos que também versam sobre Clara e com este estudo mantêm diálogo constantemente, mas que viram Clara de forma distinta.

A dissertação de mestrado de Rachel R. Baptista *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira* (2005) aborda a trajetória de Clara pela perspectiva da antropologia cultural. Baptista (2005, p. 3) propõe:

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

O trabalho de Rachel Baptista foi, portanto, fundamental para a elaboração dos primeiros questionamentos que moveram o projeto desta pesquisa porque apresenta as relações entre candomblé/umbanda e a música popular, o que é muito pertinente para a temática aqui desenvolvida, uma vez que traz à tona leituras possíveis dos signos negros e seus usos na música popular e, principalmente, na obra de Clara Nunes. Além disso, é um trabalho de antropologia, o que permite o diálogo com abordagem distinta da História, conferindo ao trabalho caráter multidisciplinar, como devem ser todos aqueles que abordam a canção como documento histórico. Baptista apresenta a trajetória de Clara de maneira

cronológica, identificando nela três fases: a primeira como cantora romântica, a segunda a partir do rótulo conferido a artista de “cantora de macumba” e a terceira como cantora popular brasileira (BAPTISTA, 2005, p. 44). A partir dessa divisão e pontuando as inflexões no percurso de Clara, a autora analisa a aparição do universo do candomblé e da umbanda na performance da artista. De modo geral, o trabalho contribui, sobretudo, para apontar a difusão das representações religiosas negrobresileiras via canção popular. Baptista utiliza documentos de diferentes ordens para escutar a presença dos signos do candomblé e da umbanda na música de Clara: desde as capas e encartes dos LPs até canções que evidenciam tais signos, videocliques e reportagens de rádio e mídia impressa.

Encontramos alguns desacertos em relação às fontes no que tange ao lançamento dos discos. *Canto das três raças* (1976) e *as Forças da Natureza* (1977) são ambos apontados como o décimo disco de Clara (BAPTISTA, p. 38-39); porém, apenas o segundo o é. Mais adiante a autora se equivoca ao analisar *Alvorecer* (1974), afirmando ser este “o primeiro produzido por Adelzon Alves” (BAPTISTA, 2005, p. 48). Foi o último. A importante parceria entre Clara e o radialista carioca, iniciada em 1971, estendeu-se até 1974, ano em que chegou ao fim o relacionamento afetivo entre Clara e Adelzon¹⁴. Conforme assinalado acima, o papel dos produtores tem grande relevância na carreira da artista – ela não construiu uma narrativa musical sozinha, por isso o destaque a esses personagens. Os equívocos não desqualificam o trabalho, no entanto, mais do que mera localização cronológica, para o historiador, a acuidade com a análise dos documentos e localização destes no tempo e no espaço conferem maior legitimidade à pesquisa e possibilitam exame mais coerente de seu objeto, já que os documentos são a própria evidência de comportamento dos sujeitos. Mantemos diálogo constante com o trabalho de Baptista, todavia, as referências apresentadas que não puderam ser confirmadas foram descartadas.

Ainda pensando nas diferentes formas de explorar um mesmo tema, a dissertação de Monique Vargas (2014) intitulada *Rainha do mar: o Brasil na produção cultural de Clara Nunes dos anos de 1970* também é referenciada porque muito se aproxima da temática aqui discutida. Para desenvolver a pesquisa a autora utiliza a “atual vertente denominada história do tempo Presente (...) tendo como fontes as reportagens do semanário impresso *Revista Veja* e videocliques das canções interpretadas por Clara Nunes” (VARGAS, 2014, p. 10). Pelo que é possível interpretar da metodologia apresentada, Vargas parte de questões atuais, de certa perspectiva de presente, que a teriam levado a verificar o contexto da década de 1970,

¹⁴ A análise da parceria profissional entre Clara Nunes e Adelzon Alves e a importância deste para seu crescimento profissional está posta no primeiro capítulo desta dissertação.

conforme apresenta no título. Em relação às fontes mencionadas, a autora não apresenta ao leitor sua problematização, isto é, que interrogações os vídeos e as reportagens da *Revista Veja* poderiam responder, assim como não sabemos também quais edições da revista são utilizadas como fonte. Ao longo do trabalho, são utilizadas poucas reportagens do semanário, o que diverge do que a autora propõe, já que ela aponta a *Veja* como uma de suas fontes principais; além disso, a abordagem que faz desse documento também não apresenta grandes contribuições para pensar “o Brasil na produção cultural de Clara Nunes nos anos de 1970”, uma vez que Vargas não se aprofunda no conteúdo ou na significação das reportagens naquela textura.

Vargas também não cita a biografia *Clara Nunes: guerreira da utopia* (2007), do jornalista Vagner Fernandes. Escrito em “estilo jornalístico”, o texto apresenta algumas aproximações “excessivas” com a personagem, isto é, refere-se a ela como “velha conhecida”, conferindo-lhe adjetivos e se posicionando “ao lado de Clara” quando aborda algumas situações vividas por ela. No entanto, a biografia é muito consistente ao referenciar fontes primárias e apresentar vasta iconografia, o que é relevante para a observação das transformações na trajetória de Clara. O trabalho de Fernandes poderia, inclusive, numa outra perspectiva de abordagem, servir de fonte ao pesquisador que eventualmente se propusesse a averiguar a trajetória desta artista – o que não é o caso do presente trabalho. Recorremos a essa biografia a título de conhecimento do material atual a respeito da personagem e dialogamos com ela sempre que pareceu pertinente sua citação para confirmação de dados. Sendo assim, ainda que o livro de Fernandes tenha alguns empecilhos, deveria constar nas referências bibliográficas de um trabalho acadêmico que tem Clara Nunes como escopo de análise. O texto de Vargas apresenta colocações razoáveis, no entanto, é um tanto quanto digressivo em relação à proposta apresentada no título. Isso porque a autora, que se propõe a verificar as *representações* de Brasil e não da *religiosidade* na obra de Clara, envereda quase que exclusivamente para a presença dos elementos religiosos na trajetória da artista. Portanto, dialogamos aqui com o trabalho de Vargas no sentido de reavaliar algumas interpretações apresentadas por ela, não como resposta final, mas sobretudo como forma de fazer outros apontamentos possíveis acerca do tema comum a ambos.

Outra pesquisa acadêmica, talvez a mais relevante sobre Clara Nunes produzida até aqui, é a da Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger, da Universidade Federal de São João Del Rei. O leitor encontrará ao longo deste texto uma série de menções a seu trabalho. Brügger investiga vida e obra de Clara Nunes, o que permitiu que ela avaliasse com profundidade a trajetória da artista. Seus escritos fazem parte de um projeto desenvolvido na

universidade em que atua e em Caetanópolis, onde se encontra o Memorial Clara Nunes. Silvia Brügger desenvolve o projeto

‘O Canto do Brasil Mestiço: Clara Nunes e o Popular na Cultura Brasileira’ (...). Seu objetivo é discutir a trajetória pessoal e artística da cantora Clara Nunes (1942-1983), mostrando como, a partir de sua vida e obra, se pode abordar uma série de aspectos importantes da realidade cultural brasileira entre as décadas de 1960 e 1980 (BRÜGGER, 2008b, p.13).

Além de muitos artigos publicados (todos referidos ao final deste trabalho), o projeto resultou no livro *O canto mestiço de Clara Nunes* (2008), organizado pela professora, que reúne textos de diferentes pesquisadores que analisam várias esferas da vida e obra de Clara: sua infância a partir de depoimentos de parentes e amigos; sua participação nos movimentos negros da década de 1970; e as profundas relações África-Brasil a partir da exploração de canções que expressam esse trânsito entre os dois lados do Atlântico. Tanto em relação à metodologia utilizada nas análises quanto no que se refere às vastas informações que apresenta, o projeto de Brügger como um todo é de fundamental importância para a investigação aqui proposta. Além disso, a professora é responsável pela organização e preservação do acervo do Memorial Clara Nunes, na cidade de Caetanópolis, onde estive para levantamento de documentação. O Memorial Clara Nunes é parte do Instituto Clara Nunes, que

Originou-se da necessidade de preservação e guarda do acervo da cantora, composto por distintos tipos de objetos: documentos pessoais, fotografias, álbuns e recortes de jornais, imagens religiosas, adereços, vestimentas, fitas k-7, troféus, entre outros. Todo o material pertencente à irmã de Clara, Maria Gonçalves da Silva, foi repassado por ela ao Instituto, em sua criação em 2005. (...) Assim, imbuído da missão que Clara Nunes conferia a seu ofício – a divulgação da cultura popular brasileira, em sua diversidade mestiça, atua em diferentes frentes culturais (...) ¹⁵

O trabalho realizado pelo Instituto, portanto, vai além da “preservação da memória”. Melhor seria pensar em *atualização* da memória não só de Clara Nunes, mas da cultura popular brasileira que ela pesquisou e se esforçou em difundir. Nesse sentido, o trabalho coordenado por Silvia Brügger adquire grande relevância para os pesquisadores da cultura popular como um todo, já que dispõe de um acervo que permite ao pesquisador

¹⁵ Texto retirado do folder explicativo obtido no Memorial Clara Nunes, em Caetanópolis (MG). O trabalho do Instituto pode ser visto com mais detalhes no site <<http://www.institutoclaranunes.com/#!o-instituto/c139r>>

elaborar/responder questões acerca da cena cultural de meados dos anos 1960 até o início dos anos 1980, mesmo o foco do Memorial sendo a trajetória de Clara. As reportagens, entrevistas, críticas dos discos e shows e o documentário *Clara Mestiça* (produzido e disponível apenas no Memorial e sobre o qual me detenho no segundo capítulo) fornecem ao pesquisador um leque de informações que mapeiam as relações socioculturais do período que nos ocupa. Em diálogo com esses trabalhos acadêmicos sobre Clara Nunes, procuramos elaborar uma proposta original e distinta objetivando contribuir com as discussões sobre as interpretações de Brasil erigidas por Clara Nunes.

O presente texto não pretende esgotar questões sobre o tema ou a personagem, que, como já dito, é rica em possibilidades de estudo; pretende tão somente propor outras perspectivas de leitura tanto no que se refere aos novos questionamentos aqui elaborados quanto às problemáticas eventualmente comuns entre este trabalho e aqueles que já analisaram a trajetória de Clara. Devido às temáticas comuns, é pertinente, portanto, pontuar em que sentido este texto se diferencia da produção acadêmica precedente. Em primeiro lugar, buscamos evidenciar a relevância dos dois principais produtores de Clara Nunes, Adelzon Alves e Paulo César Pinheiro, por considerarmos essencial a atuação desses mediadores culturais na construção da poética musical de Clara e na elaboração de sua performance. Buscamos elucidar que ela não constrói uma narrativa musical sozinha, mas ao mesmo tempo não é passiva de projetos artísticos pensados por terceiros¹⁶. Assim, vê-se uma Clara Nunes muito mais voltada para as áfricas nos discos produzidos por Adelzon Alves e uma Clara que olha para a “cultura popular” quando da produção de Paulo César Pinheiro (embora as áfricas sejam *permanentes* em seu repertório).

Outro diferencial destacado no neste texto é a discussão em torno da mestiçagem e a evocação desse tema na obra de Clara Nunes. Colocando em diálogo autores que pensaram a temática e respeitando os limites de uma dissertação de mestrado, procuramos realizar um debate sobre as implicações da mestiçagem enquanto projeto ideológico (vencedor), mas que, ao mesmo tempo, aparece subvertido na criação de Clara. A ideia da mestiçagem, categoria delicada e problemática na história do pensamento brasileiro, é discutida com base em autores que ponderaram o tema a partir de ângulos distintos. Ao realizar um balanço da “extensão da mestiçagem”, Luiz Felipe de Alencastro (1985, p.49) aponta que esta passou a ser vista como o processo que levaria à “superação das clivagens

¹⁶ Talvez o único momento em que Clara tenha tido que aceitar, sem muitos questionamentos, as orientações de discos de repertório foi quando de seu ingresso na Odeon, seguindo o projeto de cantora romântica, logo abandonado devido ao fracasso de vendas dos discos *A beleza que canta* e *A voz adorável de Clara Nunes*.

raciais e à eliminação das disparidades sociais”. Claro está que essa superação não ocorrera no momento da feitura desse pensamento, tampouco hoje está efetivada. Ao contrário, permanece em nossos dias como em tempos passados o questionamento acerca da mestiçagem e suas implicações ideológicas e sociais. Nesse sentido, também é destacada a tese de Kabengele Munanga (2006), para quem a mestiçagem tem objetivos ideologicamente branqueadores e por isso é um fator de desunião entre os negros brasileiros; para Antônio Risério (2007), por outro lado, embora haja no Brasil profundos problemas sociorraciais, a mestiçagem está consumada e, portanto, deve ser analisada como processo social. Tal discussão está aprofundada no segundo capítulo por entendermos que ali ela se articula com o assunto central da dissertação.

O texto está dividido de maneira a apresentar a trajetória de Clara Nunes de maneira inteligível e dinâmica. Nesta introdução foram elencados os objetivos gerais do trabalho, as fontes e o aporte teórico que o permeia, pontuando as categorias mais utilizadas para que suas definições não se repitam demasiado ao longo do texto. Nestas primeiras páginas, destacamos ainda os passos iniciais da trajetória de Clara na contextura da década de 1960, da qual expusemos brevemente o contexto musical; discorremos também sobre a escolha e problematização das fontes para que fique claro o caminho que o trabalho percorrerá.

O primeiro capítulo, conforme adiantado acima, “*O samba e as áfricas de Clara Nunes*”, parte de uma breve contextualização da cena musical de meados dos anos 1960 e do decorrer da década de 1970 a fim de situar o leitor acerca da dinâmica sociocultural do período em que Clara Nunes esteve em cena, sendo que esse tópico objetiva situar a artista no(s) movimento(s) musical do período que nos ocupa. Conferimos destaque à relação de Clara com o samba, já que, por meio dela, é possível nos aproximarmos dos símbolos negrobrasileiros presentes em sua performance. Detemo-nos ainda em um ponto de inflexão: o lançamento do disco *Clara Nunes* em 1971, produzido por Adelzon Alves. Para não extrapolar os limites de uma dissertação de mestrado, não realizamos a investigação sistemática dos três primeiros discos nem a comparação com os demais, embora eles apareçam em algum momento do texto para respaldar a análise. Partindo da premissa de que Clara só começa a performatizar elementos relacionados à “identidade do Brasil” a partir do LP de 1971, situamos a cantora no universo do Atlântico Negro a partir das muitas evocações de

África que começam a figurar em seu repertório e que compõem sua performance. A partir de signos negros, Clara passa a veicular canções que apresentam um Brasil fortemente ligado às matrizes culturais negrobrasileiras, desde as religiões dos orixás, passando pela subversão na senzala, a capoeira, chegando ao samba, que se difunde largamente nos espaços sociais e, mesmo mestiçado, guarda seu núcleo negro.

O segundo capítulo, “*Em busca do ‘Brasil Mestiço’*”, apresenta o que se entende neste trabalho por uma *expansão* no repertório de Clara. Mesmo mantendo muitas referências à cultura negrobrasileira, é possível notar a inserção de novos temas e materiais musicais em sua obra. Conforme sublinhamos acima, Clara não elaborava sua performance sozinha, tendo os produtores papel fundamental na construção de sua narrativa musical. Sendo assim, essa expansão aqui constatada está ligada *também* à mudança de produção: a partir do disco de 1976, o poeta e compositor carioca Paulo César Pinheiro passa a dirigir os discos, de modo que a opção por gêneros outros, para além do samba, como batuques, jongs e marchas, está ligada à nova etapa da artista. Assim, nesse segundo momento, o texto olha para as canções que indicam os rumos de um novo percurso, discutindo como Clara busca um “Brasil Mestiço”, este que é, inclusive, o título do disco de 1980.

O terceiro e último capítulo expande o leque da documentação e examina as capas dos LPs que evidenciam as áfricas e o samba na obra de Clara Nunes. Nesta parte final do texto, verificamos como as imagens e os textos inseridos nas capas, contracapas e encartes dialogam com o material sonoro registrado no fonograma, objetivando aprofundar a análise dos múltiplos elementos performáticos empregados por Clara Nunes e seus produtores na elaboração dos discos, pensado os mesmos como um projeto.

Ao longo do trabalho, buscamos manter a articulação entre os capítulos para que a pesquisa apresente um resultado coeso e profícuo. Nesse sentido, o segundo e, principalmente, o terceiro capítulo ganham destaque, já que os outros trabalhos acadêmicos sobre Clara com os quais dialogamos não apresentam problematizações nesse sentido, de forma que as discussões apresentadas naquelas linhas podem contribuir ainda mais para pensar a trajetória de Clara Nunes e suas relações com a cena sociocultural na década de 1970/80. Desse modo, esta dissertação parte de perspectivas de presente, isto é, de questões atuais que levaram a problemas/perguntas que aqui buscamos responder; questões que, acreditamos, são necessárias tanto no meio acadêmico quanto fora dele, já que destacamos a intensa presença negra na cultura brasileira – e esta é uma discussão urgente em nossos dias. No mais, convidamos o leitor não apenas a ler, mas a ouvir Clara Nunes e refletir sobre seu Brasil negromestiço.

CAPÍTULO 1: O samba e as áfricas de Clara Nunes

*“África chegou para ficar
Com o toque e a dança dos orixás!”¹⁷*

1.1 “Quando eu vim de Minas...”

Muitos historiadores refletiram sobre o retorno ao passado, a possibilidade ou a necessidade de se aproximar, ainda que virtualmente, de cenários e personagens distantes de nós no tempo e no espaço. Mas o que nos leva a um tempo que não é o nosso? Como podemos nos aproximar dos vestígios deixados pelos viventes de outrora e construir uma interpretação de sua realidade? E principalmente: *por que* retornamos especificamente a determinado tempo histórico? Para Walter Benjamin (1989, p. 243-44) o lampejo do passado é despertado por aquilo que o presente possibilita, e a ida ao passado deve ter uma relevância no sentido da transformação, porque “o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é *privilégio exclusivo* do historiador”. Este trabalho se volta para o passado, como indica Benjamin, a partir de possibilidades do presente, isto é, no momento em que se faz necessária a reflexão sobre a situação e o papel histórico da cultura negrobrasileira no seio da sociedade, essa pauta parece pertinente a um trabalho acadêmico.

Na década de 1970, período em que Clara Nunes alcançou sucesso e que, portanto, ora nos ocupa, a reafirmação da cultura africana e a reorganização do movimento negro eram processos em voga no Brasil, o que também se verifica atualmente. De modo geral, aquela contextura erade reorganizações: a despeito da ditadura em curso desde 1964 e recrudescida em 1968 com o Ato Institucional Número Cinco (AI-5) – e até por causa dela –, uma série de novas estratégias de comunicação e expressão passou a ser usada pelos artistas e movimentos sociais que tentavam reconquistar seus espaços de luta. Na música popular foi muito comum o emprego de metáforas e mensagens “subliminares” para criticar a ditadura e/ou as condições sociais do período¹⁸. Após o silêncio imposto pelo regime militar não apenas ao movimento negro, mas às manifestações sociais de maneira geral, o momento era de retomada das lutas sociais e disputas simbólicas. No início dos anos 1970 emergem na

¹⁷ Versos da canção “Raízes” composta por Janaína Teodoro, para o Carnaval 2010 do Bloco Afro Ilú Obá de Min, cujo tema era “Atlântico Negro”.

¹⁸ Um dos artistas que mais se valeu dessa estratégia, especialmente para burlar a censura às suas canções, foi Chico Buarque, que criou mais do que um pseudônimo, deu vida a um personagem, Julinho da Adelaide, “autor” de composições como “Acorda, amor”, “Jorge Maravilha” e “Milagre Brasileiro”.

Bahia os blocos afro *Ilê Ayê* e *Olodum*; no Rio de Janeiro, o *Black Rio*¹⁹; o samba experimentou uma nova configuração, mais voltada para as “raízes negras” do que para o protesto da Era dos Festivais ou para a erudição musical da Bossa Nova. De outro modo, adotaram-se também modos indiretos de contestação, como no caso da contracultura, que, por meio da ruptura de padrões comportamentais, visava “dar as costas” à ditadura e à sociedade “tradicional”. Nesse contexto de reacomodações, Clara também encontrou seu espaço de resistência ainda que não diretamente na atuação político-partidária, mas por meio de sua performance, que indicava posições perante a história e a conjuntura vivida pelo Brasil.

Tendo Clara colocado em tela uma gama de signos da África negra como formadores da sociedade brasileira, emergiu a possibilidade da análise histórica de sua trajetória refletindo acerca da inserção do universo negrobrasileiro na cena musical da década de 1970. Ainda que não tenha sido a pioneira em cantar as áfricas²⁰, Clara teve destaque na difusão da cultura negrobrasileira, já que obteve grande visibilidade tanto no Brasil quanto no exterior ao cantar esse tema. Refletindo nessa direção, procuramos apontar as opções estéticas assumidas pela intérprete a partir do disco lançado em 1971, quando ela passou a realizar seu processo tradutório, escolha de repertório, movimentos gestuais, figurino, modo de cantar e atuar apresentando uma visibilidade pautada nas matrizes culturais negrobrasileiras. Por razões pessoais, políticas e mercadológicas ela sentiu necessidade de “mudar o tom” de sua atuação e elaborar uma performance que se aproximasse do que ela entendia por “cultura popular brasileira”²¹.

Procuramos situar Clara Nunes no *Mundo Atlântico Negro*, que, segundo Paul Gilroy (1992, p.35), pode ser entendido como “as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”. Para esse autor, o Atlântico Negro constitui uma unidade de análise única e complexa nas discussões do mundo moderno (GILROY, 1992, p.57). Gilroy propõe analisar as identidades negras como construção histórica por meio do mundo atlântico, considerando movimentos e processos de mutação cultural. O diálogo com Gilroy confere suporte a este trabalho na medida em que propomos

¹⁹ Fugiria aos limites deste trabalho detalhar a atuação de cada um dos movimentos citados. O objetivo é destacar como, em diferentes lugares do Brasil, de diferentes formas, o movimento negro lutou e resistiu. Para uma análise detalhada cf. RISÉRIO, 2012, especialmente p. 353-386; MUNANGA & GOMES, 2006.

²⁰ Mais adiante discutiremos a presença africana na música brasileira. Para essa discussão, cf. LOPES (2004) e (1992); PRANDI (2005).

²¹ No segundo capítulo, discutiremos detalhadamente o “popular” em Clara Nunes. Por meio de entrevistas da artista e textos que constam nas capas dos LPs, analisamos a importância por ela conferida ao “povo” e à “cultura popular”.

observar, neste capítulo, a trajetória de Clara Nunes como parte da construção das identidades negras no contexto em que ela estava inserida.

O espaço Atlântico Negro ocupa os dois lados da margem do oceano e constitui um universo dinâmico: cotidiano, práticas, crenças, vida íntima, mitos e ritos. Essa dinâmica penetra o Brasil fazendo com que a África esteja em toda parte, tanto do ponto de vista simbólico quanto concreto, devido às representações e práticas culturais que resistem deste lado do oceano. Clara Nunes esteve conectada a esse universo e nele intencionamos situá-la; assim, as fontes utilizadas neste primeiro capítulo são as canções que nos indicam a inserção de Clara no Atlântico Negro: aquelas em que ela evoca os orixás, a África e a resistência à escravidão e nas quais letra e melodia apresentam os fazeres e saberes africanos recriados no Brasil, para demonstrar que a narrativa musical elaborada pela artista e seus produtores passou pelas áfricas ressignificadas do lado de cá do Atlântico.

Antes de se tornar cantora de música popular brasileira, Clara Nunes viveu um período de pouca notoriedade cantando bolero, um dos gêneros de grande projeção midiática entre as décadas de 1940 e 1950. Seguindo essa “tendência musical”, a gravadora Odeon²² investiu para que Clara lançasse seu primeiro disco, *A beleza que canta* (1967), que não obteve sucesso de público.²³ A baixa repercussão desse disco levou a cantora a buscar novo projeto artístico com a gravadora. Com o objetivo de se inserir na cena musical e nela permanecer, Clara se aproximou da Jovem Guarda, que, embora não tivesse relações com o bolero que vinha cantando, dava condições para que ela mostrasse ao público e à crítica que era “cantora para qualquer interpretação” (FERNANDES, 2007, p.79). O “movimento” da Jovem Guarda se iniciou no ano de 1965 devido ao programa de televisão de mesmo nome e rapidamente se converteu tanto em “gênero” musical como em padrão comportamental entre a juventude: “Com o sucesso alcançado, o nome do programa acabou virando sinônimo do rock nacional, produzido em meados dos anos 1960, recheado de versões de canções dos Beatles e outros artistas ingleses e norte-americanos, com temáticas amorosas, adolescentes e açucaradas, contribuindo para a geração dos primeiros ídolos jovens da música brasileira”.²⁴ A tentativa de se aproximar desse movimento cultural/musical é indicativa de que a artista estava em busca de uma “identidade” que a fizesse reconhecida frente à crítica, ao público e

²² A Odeon foi a única gravadora à qual Clara esteve vinculada durante toda sua trajetória e figurava entre as grandes empresas do ramo na segunda metade do século XX.

²³ Segundo o biógrafo Vagner Fernandes, o disco *A beleza que Canta* vendeu 5.500 cópias, índice muito abaixo do que era considerado uma vendagem de sucesso à época. (FERNANDES, 2007, p.105). Embora não estejamos trabalhando com recepção, esse é um dado importante para localizar Clara na cena musical de meados dos anos 1960.

²⁴ Disponível em: < <http://www.dicionariompb.com.br/jovem-guarda/dados-artisticos> >

mercado, levando-a a experimentar diferentes gêneros e tendências. Clara acenou ainda para os Festivais da Canção, que, apesar de terem lhe aberto algumas portas, não se mostraram o caminho mais eficiente para que ela fosse plenamente aceita.

Quando houve oportunidade de redirecionar sua carreira, ela optou por elaborar uma performance que se aproximasse da “cultura popular brasileira”; e para realizar a transformação almejada, a Odeon acionou o radialista Adelzon Alves²⁵ para produzir a cantora mineira. Foi ele quem formatou o projeto artístico de Clara, aproximou-a do samba e do universo afro; juntos colocaram em circulação quatro discos de sucesso entre 1971 e 1974: *Clara Nunes*; *Clara, Clarice e Clara*; *Clara Nunes: Brasília e Alvorecer*, nos quais nos deteremos adiante. Ao lado de Adelzon emergia a Clara Nunes “(...) que ficaria eternizada no imaginário popular, com seu canto arrebatador, suas vestimentas e expressão oral que remetiam aos cultos afro-brasileiros. [Esta imagem] foi criada a partir de uma cuidadosa pesquisa” (FERNANDES, 2007, p. 137). É essa Clara “eternizada” que buscamos problematizar neste primeiro momento, destacando os símbolos da diáspora negra em sua performance. A construção dessa imagem não se deu de forma linear. Com avanços, recuos e contradições, a artista enfrentou adversidades de toda sorte, a começar pela impossibilidade inicial de cantar o que gostaria.

A trajetória de Clara Nunes é aqui abordada a partir de sua experiência social, de relações afetivas, interpretações de Brasil e da sociedade. Esse enfoque não significa construir uma “biografia à antiga”, olhando exclusivamente para suas ações, mas sim tomar Clara como um fio condutor, “puxando a partir dele outros fios: os espaços de sociabilidade por onde circulava e como estes podem ter lhe influenciado, as leituras realizadas e sua reelaboração pessoal, os códigos de moral da época e suas interpretações e manipulações próprias, etc.” (SCHMIDT, apud SÁ AVELAR, 2007, p.55). Para seguir nessa direção, por ora, procuramos detectar no repertório de Clara o aspecto sônico da diáspora africana no Brasil, especialmente por meio do samba, “vertente musical” em que as áfricas se manifestam intensamente, porque “mesmo sendo um gênero resultante de estruturas musicais europeias e africanas, foi com os símbolos da cultura negra que o samba se tornou expressão musical em todo o Brasil”. (AZEVEDO, 2014, p. 217). E foi interpretando canções desse “gênero” (que na década de 1970 passou por uma “reafricanização”) que Clara garantiu seu espaço na cena musical e elaborou interpretações de Brasil. Nos tópicos a seguir, discutimos o pensamento recente sobre o lugar sociocultural do samba e analisamos brevemente a organização da dinâmica

²⁵ Ainda neste capítulo, discutiremos mais detalhadamente o papel de Adelzon na trajetória de Clara.

sociocultural da década de 1970 para que se possa apreender as relações entre a atuação de Clara e o meio musical, situando-a, no “universo samba”, ao lado de outros personagens que também lograram êxito ao enveredar por esse caminho. Conferimos destaque também ao papel de Adelzon Alves na reformulação da performance de Clara Nunes, já que ela não construiu seu projeto artístico sozinha, e sim articulada a outros mediadores culturais.

As fontes inquiridas neste capítulo indicam que Clara Nunes via nas Áfricas trazidas ao Brasil uma parte fundadora da diversidade cultural da nação, Áfricas estas patentes na fala e nos ritmos, cantos e fazeres em todo o território brasileiro (AZEVEDO, 2010). Os povos da diáspora trouxeram, além dos orixás no coração, suas memórias na mente e no corpo os ritmos inerentes à sua dinâmica diária. As práticas culturais negras transbordaram pelas margens do mundo atlântico adentrando todo o território do País, onde as tradições e memórias africanas são continuamente reinventadas. Isso significa dizer que “os negros, contra todas as imposições e agressões senhoriais, souberam manter sua integridade essencial. E, ainda, preservar seus deuses, seus mitos e ritos, sua língua litúrgica, seus cantos sagrados” (RISÉRIO, 2012, p. 337). Nos tempos da escravidão, as estratégias de sedição foram muitas e diversas: mentir aos senhores, assassiná-los, suicidar-se, furtar, fugir, aquilombar-se. Após a abolição da escravatura, porque continuou a ser necessário lutar, a batalha tomou outras formas ao longo de todo o século XX, como ainda toma nos dias atuais. No processo tradutório realizado por Clara Nunes, a África penetra por todos os lados refazendo constantemente o circuito África/Brasil. A experiência da própria artista – sua infância assistindo à Folia de Reis, sua ida à África em 1969, sua aproximação com a umbanda e depois a iniciação no candomblé²⁶ – possibilitou que ela construísse uma interpretação de Brasil que esteve profundamente ligada às matrizes culturais negromestiças. Como teremos oportunidade de observar, Clara Nunes “inventou” um Brasil negromestiço a partir de sua própria sensibilidade.

²⁶ Existe uma grande polêmica em torno da religiosidade de Clara Nunes, mesmo ela tendo dado várias entrevistas sobre o assunto. Para este trabalho, interessa destacar que, de fato, ela foi iniciada no candomblé e que, portanto, tinha conhecimento das práticas e símbolos da religião, levando esse universo aos palcos enquanto *performance*, mas não necessariamente fazendo declarações pessoais. Retornaremos a esse debate adiante.

1.2 “O samba bate outra vez...”

Não é objetivo nem caberia nos limites deste trabalho recontar a história do *totem tabu* da música brasileira que é o samba; contudo, antes de fornecer ao leitor um panorama geral da cena musical brasileira na década de 1970 e situar o samba no bojo dessas transformações, gostaríamos de realizar uma breve apresentação de como esse gênero vem sendo pensado nas últimas décadas em nossa historiografia. Para não recuar demasiado no tempo e exceder os limites desta pesquisa, optamos por um corte que apresenta apenas estudos mais recentes a esse respeito.

Há *quase* um consenso sobre o provável nascimento do samba no Rio de Janeiro, nas casas das “tias Baianas”, onde se fazia música, dançava-se, comia-se, bebia-se e ocorriam diferentes relações sociais, conferindo ao lugar e a seus personagens “uma dimensão quase mítica como ‘lugar de origem’ do samba carioca” (SANDRONI, 2012, p. 103). Embora haja algumas vozes dissonantes, como veremos a seguir, a maioria dos autores que refletem sobre o tema entende que “o samba desenvolveu-se no Rio a partir de redutos negros” (SODRÉ, 1998a, p. 35) surgidos a partir do intenso fluxo migratório saído do Nordeste, para a então capital Rio de Janeiro, criando ali espaços de sociabilidade onde as práticas culturais africanas afloravam. Desses núcleos migrantes surgiu “A Pequena África no Rio de Janeiro”²⁷. Nesse microuniverso os fazeres africanos eram experimentados em novos cenários, atualizando a memória do povo negro:

A pequena África transformou-se em núcleo irradiador do samba maxixado. As festas que ocorriam nas casas e quintais das Tias Ciata, Dadá, Perciliana, Sadata e Amélia propiciavam vivenciar as cantorias, batuques, práticas religiosas de matriz africana, choros e sambas (...) Nessas casas, quintais e festas, circulou a primeira geração de sambistas que fixou o gênero na cidade, entre os quais podemos citar Caninha, Donga, Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João da Baiana e Sinhô. (AZEVEDO, 2014, p. 217-218).

Podemos, portanto, indicar a reminiscência das práticas culturais negras nesses espaços e detectar uma *possível* “origem” do samba. Nesses núcleos eram executados diferentes ritmos e formas musicais que mais adiante resultariam nas diversas vertentes do samba. Entre as práticas sociais negras refeitas em solo brasileiro, a música e a dança, esta última indissociável da primeira em África, foram duas das que aqui se reorganizaram e (assim

²⁷ A expressão foi cunhada por Roberto Moura e intitula o livro *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, onde o autor analisa os espaços de sociabilidade e as práticas negras em bairros cariocas, primeiro nos arredores do cais do porto e depois da reforma urbana na virada do XIX para o XX, na Cidade Nova.

como as religiões dos orixás) alcançaram uma extensão muito significativa na sociedade brasileira, especialmente a partir do século XIX:

Não foi, portanto, da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do *samba* (...), mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese das formas características da cultura negra no Brasil. (...) os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. (SODRÉ, 1998a, p.35, grifo do autor).

Ao analisá-lo enquanto prática social, Muniz Sodré (1998) entende o samba não apenas como reminiscência ou herança africana, mas, sobretudo, como *resistência*:

Sendo um discurso tático de resistência no interior do campo ideológico do modo de produção dominante – perpassado por ambiguidades, avanços e recuos, característicos de todo discurso dessa ordem – o samba é ao mesmo tempo um movimento de continuidade e afirmação de valores culturais negros. (p. 56)

Para essa continuidade e afirmação dos valores negros Sodré (1998, p.13) argumenta que os batuques e outras manifestações se modificavam para se adaptar às festas populares de origem branca e à vida urbana, mas destaca que “apesar de características mestiças (misto de influências africanas e europeias) essa música fermentava-se realmente no seio da população negra”. Em relação aos espaços sociais de realização do samba, refere-se ao morro enquanto lugar de referência e resistência para sua prática. Num relato de fuga dos tempos da escravidão, o autor localiza a construção do morro enquanto local mítico da liberdade: “Nesse espaço utópico, as palavras encontram outro campo semântico, o campo de outra posição cultural” (SODRÉ, 1998, p.65). O samba moderno do século XX teve no morro não apenas o espaço físico de realização musical, mas um referencial em relação ao *modo* como se concretizava o samba nesse espaço social.

Ainda segundo o mesmo autor, desde o século XIX o samba já se infiltrava na sociedade branca com outros nomes, como marcha, tango ou polca. Mas até cair no gosto generalizado do público, o que só aconteceria quase na metade do século XX, passou por uma série de modificações, interferências e adaptações, tanto em sua estrutura musical quanto nas formas de sociabilidade e execução enquanto música popular urbana.²⁸ Tendo surgido e se ramificado através desses espaços, o samba “foi duramente perseguido/na esquina, no

²⁸ Para essas discussões o leitor poderá consultar SANDRONI (2002); Vianna (2007); SODRÉ (1998a); NAVES (2001).

botequim e no terreiro”²⁹ antes de ser “elevado” ao posto de símbolo nacional. O samba penetrou os salões brancos, “mudaram toda sua estrutura”, misturou-se com outros materiais musicais e práticas sociais, até ser segmentado em “vertentes” distintas e alcançar grande difusão pela indústria fonográfica nos anos 1970.

De outra perspectiva, Hermano Vianna (2007) pensou sobre o *mistério do samba*, este título do livro em que procura explicar a “transformação do samba em ritmo nacional brasileiro, em elemento central para a definição da identidade nacional, da ‘brasilidade’” (VIANNA, 2007 p. 28, grifo do autor). Para o autor, a invenção dessa tradição está ligada à reorganização das relações culturais operadas na década de 1920, especialmente a partir do movimento modernista, e a seguir na década de 1930, quando o Estado varguista se preocupou largamente com a unidade da pátria e se encarregou de promovê-la. Esse argumento se aproxima das teses apresentadas anteriormente, nas quais se reconhecem, em maior ou menor medida, as características “mestiças” do samba; todavia, Vianna se distancia desses primeiros argumentos quando evidencia a formação já mestiçada do samba, já “fora” dos núcleos negros que analisamos. Vianna é umas das “vozes dissonantes” em relação ao processo de formação do samba: entende que ele não foi apenas criação dos negrobresileiros e pobres; seria fruto de uma “tradição secular de contatos entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira” (VIANNA, 2007 p. 35). Para esse autor:

O compositor de samba, nos anos 20 e 30, mantendo uma tradição (...) também pode ser pensado como um agente mediador de mundos culturais distintos, como o dos salões intelectuais e o das festas populares das camadas sociais pobres da cidade (VIANNA, 2007, p.118).

A mediação cultural teria sido, portanto, um dos pilares do samba em seu período de afirmação no seio na música popular brasileira, para o que o rádio, veículo de comunicação por excelência naquela conjuntura, foi fundamental. Um dos pontos de inflexão do argumento de Vianna em que ele desvenda (?) o mistério que se propõe a investigar é a detecção do processo de formatação do samba: para se tornar o “verdadeiro samba” este passou por mudanças em relação à sua estrutura musical (melodia, ritmo), operadas por aqueles que se consideravam os “guardiões” do samba “originalmente” brasileiro. É quase uma contradição: atualizar para preservar. É o sentido da “tradição”. Imbricado a outros processos sociais –

²⁹ Versos da canção *Agoniza mas não morre*, de Nelson Sargento. Além de interpretada pelo próprio compositor foi gravada por Beth Carvalho e mais recentemente por Teresa Cristina.

como a radiodifusão, o avanço das técnicas de gravação, o crescimento das escolas de samba –, o samba formatado em sua estrutura musical ganhou espaço no governo de Getúlio Vargas e foi alçado à condição de “música nacional por excelência”. Ao lado de outras ideias varguistas, ele representou na segunda metade do século XX a vitória de um projeto de nacionalização e modernização (VIANNA, p, 127). As críticas em torno da tese de Vianna se devem à sua postura “amenizadora”: se por um lado não declara inexistente a dimensão do conflito nas relações sociorraciais fundadoras do samba, por outro lado, muito próximo ao que pensou Gilberto Freyre³⁰, interpreta esses contatos muito mais como *relações fluidas* de trânsito cultural, deixando de lado as tensões e conflitos propriamente ditos.

Temos, portanto, perspectivas diferentes sobre como o samba se constituiu e ganhou espaço na sociedade, e, exatamente por serem distintas e fornecerem diferentes possibilidades de interpretação e análise, ambas estão incorporadas ao debate. Claro está que essas teses não são as únicas; Marcos Napolitano (2000), por exemplo, apresenta um panorama mais extenso do que este que ora expomos, cotejando as interpretações sobre o samba desde a década de 1930 até os anos 1980, questionando principalmente como “(...) o signo musical se presta a tamanho leque de argumentações contra argumentações, gerando conclusões tão diferentes” (NAPOLITANO, 2000, p. 185-186). Sob outro ponto de vista, avaliando a estrutura musical pela perspectiva da etnomusicologia, Carlos Sandroni (2007) examina as transformações na forma-canção do samba carioca entre 1917 e 1931. Por meio de análises musicológicas, depoimentos e obras já consagradas da historiografia do samba, Sandroni distingue um “estilo antigo”, predominante até a década de 1920 e que se aproximava mais da forma-canção do maxixe, e um “estilo novo” que se impôs a partir dos anos 1930 em diante (SANDRONI, 2007, p. 140). No texto de Sandroni,

Essa distinção é mostrada em primeiro lugar no discurso sobre o samba (...) em seguida nos lugares sociais em que o samba era praticado: da casa das tias baianas aos botequins, da cidade nova ao Estácio (...) na substituição da improvisação pela “segunda parte” fixa que acompanha a transformação do samba em objeto: seu registro por meios gráficos e legais (...) (SANDRONI, 2007, p.17).

Clara fez parte de outro momento de difusão e reformulação do samba e, ao longo de sua trajetória artística, afirmou-o (ainda que não direta e intencionalmente) como “música brasileira”. Com isso não queremos dizer que “o samba triunfou”, sendo essa afirmação uma

³⁰ Segundo o autor, ele não escreveu o livro para defender a tese de Gilberto Freyre, que criou uma espécie de “elogio da mestiçagem” no Brasil; seu argumento é o papel de Freyre é incontestável no processo de criação de uma ideia de unidade nacional, que tem no samba um símbolo de identidade. Cf. VIANNA, 2007, p. 14.

construção político-social. Contudo, não se pode negar que esse discurso teve grande visibilidade, no decorrer do século XX, quando o Brasil se projetou como “terra do samba e pandeiro” tanto aqui quanto no exterior. Adalberto Paranhos (1997), ao indagar se “o Brasil dá samba”, menciona uma pesquisa do jornal inglês *The Guardian*, em que os entrevistados indicaram como elementos associados ao Brasil a cantora Carmem Miranda, a cidade do Rio de Janeiro, o samba e o Carnaval, o que nos permite notar que, mesmo tendo excluído artistas que só tardiamente conseguiram ingressar na cena musical, como analisaremos adiante, o samba como “coisa nossa” se difundiu inclusive no exterior. A idealização dessa imagem contou com a participação de muitos sujeitos – conscientes ou não – para a sedimentação de um “projeto” que teve seus desdobramentos tanto musicais quanto sociais. Vejamos agora um panorama geral da música do período que nos interessa para averiguar o lugar sociocultural do samba naquele momento, a seguir, situar Clara nesse universo.

A década de 1930 representou uma aproximação nas relações entre Estado e cultura brasileira, processo em que o rádio teve grande destaque tanto como difusor do projeto estatal quanto na mediação da música em circulação, de modo que a sociedade acompanhava muitas das transformações socioculturais do País por meio dele. Nesse processo, o samba (antes executado apenas “ao vivo”, nas rodas, quintais, terreiros) foi incorporado à proposta de nação varguista, conforme esclarece Adalberto Paranhos:

À medida que o Estado entra em campo para compreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou resignificação do samba – notadamente a partir do ‘Estado Novo’ – ele atuará seletivamente na perspectiva de aproximar o samba de seus projetos político-ideológicos e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante frente ao ideário do Governo Vargas (PARANHOS, 1997).

O samba passou então a atender a novas demandas, tanto as direcionadas pelo Estado como a do novo público ouvinte. O debate em torno das “raízes do samba” veio à tona, despertando, entre sambistas, jornalistas e intelectuais, a busca por origens, pelo lugar histórico-social e padrões estéticos do samba (NAPOLITANO, 2000), anunciando uma discussão que se estenderia por décadas na sociedade brasileira. Avançando um pouco no tempo, ao olharmos para a década de 1950 e início dos anos 1960, percebemos que os padrões estéticos musicais estiveram, como nos anos 1930, novamente articulados ao contexto

histórico-social em curso, e dessa vez a *modernização* era o valor em voga; a música popular seguiu essa “corrente” renovando a tradição até então predominante. “A estética da bossa nova, com seu aspecto solar, harmonizava-se com o otimismo que marcou o governo Juscelino Kubitschek e sua utopia desenvolvimentista” (NAVES, 2001, p.12-30). Essa nova forma musical, com um jeito intimista de cantar, sem os “exageros vocais” comuns às cantoras da “era do rádio”, com acordes complexos ao violão, tratando de temas como “o amor, o sorriso e a flor”, surgiu em meio às polêmicas que procuravam estabelecer uma tradição musical brasileira, tanto em relação aos padrões estéticos como em suas formas de sociabilidade.

Em torno do samba as discussões entre os próprios músicos, produtores e crítica sobre “tradição”, “renovação” e “modernização” eram muito evidentes e “a Bossa Nova iria abalar toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma renovação *dentro* da tradição do samba”. (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p.178, grifo dos autores). Muitos artistas que participaram desse “movimento” depois viriam a se ligar a outras tendências musicais que se desenharam no Brasil quando a estética intimista e jazzística da Bossa Nova deixou de fazer o sucesso inicial e outras demandas (sociais e musicais) surgiram. Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Sergio Ricardo e Nara Leão são alguns nomes que estiveram envolvidos tanto com a Bossa Nova quanto com o samba “renovado” que emergiria nos anos seguintes.

Conforme já mencionado, a partir de 1962, quando se iniciam os Festivais da Canção, uma (outra) nova forma de fazer e ouvir música se instala no Brasil. “Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo tempo afinada com os postulados nacionalistas” (NAVES, 2001, p.31), muito em sintonia com os anseios ideológicos do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), que visava uma “ida ao povo”, em um movimento para conscientização e transformação da sociedade brasileira por meio da cultura e da arte, tendo a canção como um dos principais veículos.³¹ A aspiração do CPC pode ser lida pelo que Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”: “Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara (...) mas o modelo para este *homem novo*, estava paradoxalmente no passado, na idealização de um autêntico homem do povo(...)” (RIDENTI, 2005, p. 84, grifos do autor). Essa busca no passado, pode-se inferir, levou artistas

³¹ Também o cinema e o teatro foram mediadores dessa proposta do CPC. Como o foco desta pesquisa é a música popular, manter-se-á o destaque para essa forma de mediação cultural no período que nos ocupa.

e intelectuais a buscarem algumas “raízes” outrora propositalmente ocultas, como a presença negroafricana na formação da sociedade brasileira – suas práticas, representações e memórias que foram “esquecidas” devido à ideologia do branqueamento presente na sociedade desde meados do século XIX e que acabou triunfando, ao menos enquanto discurso, até o início da década de 1970, quando da reorganização dos movimentos negros no Brasil e no exterior e da revalorização da estética negra, especialmente no seio da música popular brasileira.

É nesse contexto que começa a reaparecer no samba os “marcadores culturais”³², africanos, um tanto quanto “desaparecidos” (melhor seria dizer *ocultados*) nas décadas anteriores, quando, em nome da “cultura nacional”, houve um processo de “conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais, inclusive no caso do samba” (PARANHOS, 1997). Depois do “esvaziamento” operado a partir dos anos 1930, é possível identificar alguns pontos de inflexão que redirecionaram a trajetória do samba na cena musical entre as décadas de 1960/70.³³ Ao realizar um estudo sobre samba e identidade negra, Reinaldo Damião (2013) identificou nos temas dos sambas-enredo o retorno à menção de personagens negros e negras nos desfiles das escolas de samba carioca. Em 1960, o Salgueiro levou à avenida o enredo “Quilombo dos Palmares”; em 1961 foi a vez de “Vida e Obra de Aleijadinho”; no ano seguinte a Estação Primeira de Mangueira cantou “Casa Grande e Senzala”; em 1963, mais uma vez, o Salgueiro levou a cultura negrobrasileira para a avenida com “Chica da Silva”.³⁴ Formadas, em sua maioria, em torno de comunidades periféricas e, não por coincidência, de grande contingente populacional negro, as escolas de samba tiveram papel fundamental na reformulação do samba que estava para despontar. O *protagonismo negro* nas letras das composições foi um dos pontos basilares para a “reafricanização” do samba processada na década de 1970.

Os sambas-enredo mencionados acima foram significativos na medida em que trouxeram à tona uma narrativa em que estão presentes a subversão, personalidades negras e o protagonismo do negro na história brasileira, algo pouco ou nada evidente nas décadas

³² A expressão “marcadores culturais” é utilizada aqui em diálogo com DAMIÃO (2013) e interpretamo-la como as evidências simbólicas que remetem ao universo negro no repertório, no tema das canções e nas imagens de capas de discos a partir da década de 1970.

³³ Embora a década de 1960 não esteja dentro do recorte temporal estabelecido para esta pesquisa, entende-se que é necessário ao historiador, às vezes, recuar no tempo em busca de processos históricos que consolidem sua análise. No caso da música popular brasileira e do samba esse recuo é necessário, já que estamos nos referindo a *processos* e dinâmicas socioculturais que não estão isoladas no tempo, lembrando o que Raymond Williams chamou de *residual* dentro da composição social: aquilo que persiste do passado, mas que ainda se faz presente e ativo e é elemento efetivo do presente. (WILLIAMS, 1977).

³⁴ O autor supracitado faz esta análise especialmente entre as páginas 50-53 e no Anexo E da dissertação, p.192, onde lista o título do samba, ano de divulgação e a agremiação que o colocou em circulação.

anteriores, de modo que temáticas etnicorraciais passam a ser presença constante nas canções da década de 1970. Ao analisar a questão etnicorracial na música brasileira, Damião (2013, p. 99) aponta que esse nível de politização que reivindica a afirmação da identidade negra de maneira incisiva esteve articulado a um novo ambiente político-cultural, que, conforme destacamos acima, era de rearticulação de lutas, principalmente do movimento negro. A música popular e, especificamente, o samba não estavam “descolados” dessa realidade e acompanharam essa mudança de perspectiva em forma de canção.

Um marco dessa reivindicação identitária se deu ainda em 1966 com o lançamento do LP *Os Afro-sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Tal disco, elaborado a partir de uma pesquisa realizada pelos músicos nos candomblés da Bahia, trazia tanto nas letras quanto nos arranjos menções diretas ao universo religioso negro-brasileiro, referenciando alguns orixás muito cultuados no Brasil, como Xangô e Iemanjá. Como veremos adiante, a umbanda e o candomblé ganham amplo alcance na sociedade brasileira a partir da década de 1950 (PRANDI, 1996), o que explica em parte o sucesso desse LP repleto de africanidade, que captava uma “estrutura de sentimento” que desabrocharia na década de 1970, quando a Bahia, referenciada como “berço” da cultura negra no Brasil, já que por lá aportaram os primeiros navios negreiros vindos de África em tempos coloniais, tornou-se uma espécie de “moda” entre artistas e intelectuais: o próprio Vinícius de Moraes foi viver em Itapuã. Nessa época conheceu Mãe Menininha do Gantois, uma das mais conhecidas ialorixás (“mãe de santo”) da Bahia. No terreiro de Mãe Menininha, Vinícius se inseriu no candomblé e passou a conhecer mais profundamente o culto aos orixás e as práticas rituais da religião, tantas vezes referenciadas em suas canções e de tantos outros artistas que apresentaram esses marcadores culturais religiosos negros na música brasileira.

Outra perspectiva notória no bojo da música popular a partir de meados dos anos 1960 é uma “ênfase nos morros e nas escolas de samba como ‘detentores da autenticidade’ do samba enquanto ampla politização da canção popular” (MACHADO, 2013, p. 209). Sendo assim, perante a crítica especializada, tudo o que se produzia fora desses padrões era tido como “mau gosto”, como no caso do “sambão joia”³⁵, um tipo de samba romântico, de melodia simples e refrãos de fácil memorização, muito mais voltado ao mercado *consumidor*

³⁵ Utiliza-se aqui o termo “sambão joia” pensado pelo autor Adelcio Machado, com quem ora se estabelece diálogo para analisar esse segmento do samba colocado em circulação no início dos anos 1970. Nesse texto, o autor estuda a formação e difusão dessa vertente e, com base na crítica da época, identifica a dupla Antônio Carlos e Jofafi, os cantores Luís Ayrão, Benito di Paula, Gilson de Souza, Martinho da Vila e Jorginho do Império como nomes vinculados ao “sambão joia” – se bem que Martinho da Vila galgará outros caminhos, fazendo parte do hall de cantores que trará a identidade negra de volta ao samba na década de 1970. Cf. MACHADO (2013) e DAMIÃO (2013).

do que preocupado com uma proposta política, diferente do que vinha se fazendo. Esse segmento do samba difere largamente do samba tido como “de raiz”, isto é, aquele de origem marcadamente negra, prática social de classes subalternas e que voltava a ser reivindicado como “tradição brasileira” e referido como “samba tradicional”. Ainda assim, o “sambão joia” galgou espaço no mercado musical, tendo seu consumo garantido pela indústria fonográfica que, ao segmentar a produção, criava também novas demandas de “gosto”. É uma “vertente” de samba distinta da que acabamos de sublinhar, aquela que carregava uma reivindicação identitária; todavia, como objetivamos neste tópico explicar sobre as transformações sofridas pelo gênero na década de 1970, a menção ao “sambão joia” vem no sentido de alargar o panorama aqui constituído.

Na esteira da segmentação do consumo havia espaço para a circulação de diferentes “tendências” dentro do mesmo gênero, isto é, para o samba “açucarado”, romântico, mais “comercial” do que “engajado”, mas também para aquele samba que começava a apresentar no repertório marcadores etnicorraciais que se intensificaram a partir do início dos anos 1970, de modo que o samba

(...) deixava de ser apenas uma crônica dos personagens dos morros e favelas e passava a discutir e denunciar a exclusão social a que os negros estavam sujeitos. Menos do que falar das desigualdades sociais e da falta de liberdade política (algo que não deixou de ser cantado), os sambistas do final da década de 1960 começavam a assumir uma consciência etnicorracial, algo inédito até então na história do samba. (DAMIÃO, 2013, p. 61).

Na sequência do sucesso d’*Os Afro-sambas* de Baden e Vinícius, outros nomes emergiram destacando o protagonismo negro, como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Nei Lopes, Cartola, Candeia, João Nogueira.³⁶ Entre as vozes femininas, destacaram-se, além de Clara Nunes, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Beth Carvalho, Dona Ivone Lara, Leci Brandão e Alcione. Com a segmentação do mercado, o investimento em vozes femininas se mostrou eficiente para a indústria fonográfica; a seguir, está destacada brevemente a inserção de algumas dessas artistas no cenário musical de meados dos anos 1960 e início dos 1970, a fim de ampliar o olhar do leitor acerca da atuação das mulheres no samba.³⁷

³⁶ Não por acaso, Clara Nunes gravou composições de todos esses sambistas. Conforme já destacado, Clara não era compositora, e sim *intérprete*. Ao submeter sua obra à pesquisa histórica, foi possível observar a recorrência de alguns compositores em seu repertório, como João Nogueira, Candeia e Paulo César Pinheiro.

³⁷ Para uma discussão mais aprofundada sobre a atuação feminina na mídia de um modo geral, e especificamente sobre o papel da mulher negra na música, cf. “O samba segundo as ialodês. Mulheres negras e a cultura midiática” (WERNECK, 2007).

Clementina de Jesus, filha de uma ex-escrava, foi descoberta tardiamente pela indústria do disco, tendo lançado seu primeiro LP apenas em 1966. Clementina recuperou as conexões África-Brasil por meio da divulgação do universo do jongo e do caxambu, além de cantar as memórias negras, cujo ponto alto é a gravação d'*O canto dos escravos* (1982), em que, ao lado de Geraldo Filme e Tia Doca da Portela, interpretou “(...)‘visungos’ que escravos mineiros cantavam no século XVIII deixando explícita a recriação desses ‘africanismos’ no final do século XX” (AZEVEDO, 2006, p. 156).³⁸ Antes dessa gravação, no disco de Clara *As forças da Natureza*, lançado em 1977, interpretou e executou, ao lado da própria Clara, “Partido Clementina de Jesus”, de Candeia. A letra da canção, um partido-alto, como indicado no próprio título, remete-se às tensões sociais do período: “energia nuclear/o homem subiu à Lua/ é o que se ouve falar/mas a fome continua/ é o progresso, tia Clementina/trouxe tanta confusão/um litro de gasolina/por cem gramas de feijão”, versos em que é possível identificar as contradições trazidas pelo processo de modernização, tanto fora quanto dentro do País.

Outra cantora que alcançou projeção nacional na década de 1970 foi Beth Carvalho. No III Festival Internacional da Canção (1968) defendeu “Andança”, composição de Paulinho Tapajós, Danilo Caymmi e Edmundo Souto, “(...) letra romântica de um andarilho em sua caminhada para o amor (...). Como nessa ocasião Paulinho [Tapajós] estivesse lendo Guimarães Rosa, teve vontade de também usar alguma palavra diferente, propondo como título ‘Andança’ que tinha certo sabor de neologismo” (MELLO, 2003, p. 283) e que daria nome ao LP de Beth lançado pela Odeon em 1969. Outro marco na carreira da intérprete talvez seja a gravação do samba-enredo da escola Unidos de São Carlos, “Rio Grande do Sul na festa do Preto Forro” (DINIZ, 2006, p.186), que corrobora a ideia mencionada acima de que outra forma de se referir à história do negro brasileiro começava a surgir no período aqui estudado: “na região denominada Preto Forro/Lá na Serra do Mateus/Na Boca do Mato/Todo negro dono de sua liberdade/Na maior felicidade se dirigia para lá”. Assim como Clara, Beth Carvalho passou a lançar um disco por ano, sempre a cantar samba, tanto da “velha guarda” quanto da nova geração, consolidando sua posição no mercado fonográfico por meio do samba.

Dona Ivone Lara, hoje conhecida pelo epíteto de “Dama do Samba”, iniciou sua trajetória musical ainda em 1947, com a composição de um samba-enredo para a extinta escola Prazer da Serrinha, que deu lugar ao Império Serrano, mas foi só em 1970 que despontou para o mundo do samba, quando começou a compor com Délcio de Carvalho.

³⁸ Segundo Azevedo (2006), os “visungos” (que podem ser entendidos aqui, grosso modo, como “cantos”) mostram sinais de um dialeto banto que se desenvolveu em negociação com línguas distintas em solo brasileiro.

A partir daí, passou a se apresentar em programas como o do Chacrinha, na TV Globo, e o de Adelzon Alves, na Rádio Globo. No ano de 1974, participou do "Projeto Pixinguinha", apresentando-se com Roberto Ribeiro. (...) Neste mesmo ano, produzida por Sérgio Cabral e Albino Pinheiro, fez seu primeiro show solo, na Boate Monsieur Pujol. Logo depois se apresentou no Teatro Opinião acompanhada pelo grupo Nosso Samba, depois, substituído pelo grupo Exporta Samba. Ainda em 1974 participou do LP "Quem samba fica", ao lado de Casquinha, Wilson Moreira e Sidney da Conceição. No disco, produzido por Adelzon Alves, interpretou de sua autoria "Tiê" (com Hélio e Mestre Fuleiro) e "Agradeço a Deus" (com Mano Décio da Viola)³⁹.

Não por coincidência, algumas ocorrências e nomes são comuns à trajetória de Dona Ivone Lara e Clara Nunes: além de alcançar visibilidade mais ou menos no mesmo período, ambas interpretaram canções de compositores citados acima, vinculados ao “samba tradicional”; a presença de Adelzon Alves na carreira de ambas é muito significativa, já que o radialista era profundamente ligado ao universo do “samba de morro” e, inclusive, a compositores desse espaço sociogeográfico. Vejamos agora como Clara Nunes se relacionou com todas essas transformações e se articulou à “tendência” de reafirmação do samba processada a partir de meados dos anos 1960 e início dos 1970.

1.1.2 Clara e o samba

No período a que nos dedicamos, o Brasil passava por profunda reorganização social, ainda mirando a modernização: “(...) as sociedades do capitalismo periférico vão, gradativamente, inserindo-se na lógica da modernidade, para a qual a constituição de um mercado nacional e internacional de bens culturais é elemento fundamental” (DIAS, 2000, p. 38). Portanto, uma parcela de nossa modernização passou largamente pelo consumo de cultura, tendo a indústria cultural experimentado um alcance inédito no Brasil ao ser um dos grandes agentes desse processo de mudança,. O crescimento e a reordenação do mercado de bens simbólicos⁴⁰ no final dos anos 1960 e início dos 1970 marcaram a dinâmica socioeconômica do País. Segundo José Roberto Zan (2001, p. 109) “até meados dos 50, os meios de comunicação ainda não apresentavam no Brasil, um nível de desenvolvimento e

³⁹ Trecho extraído de < <http://www.dicionariompb.com.br/dona-ivone-lara/dados-artisticos>>

⁴⁰ Entendemos que a canção popular urbana pode ser entendida como um bem simbólico, porque, de acordo com Pierre Bourdieu, bens simbólicos são os objetos artísticos ou culturais aos quais são atribuídos valores de mercado, adquirindo assim status de mercadoria. Nessa dinâmica é formado um mercado de produtores e consumidores de bens simbólicos. BOURDIEU, P. *O mercado de bens simbólicos*. In: A economia das trocas simbólicas (org. Sérgio Mieleli). São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 99-181.

organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural”. É, portanto, a partir do final da década seguinte, com a economia de mercado impulsionada pelo “milagre econômico” forjado pelos militares, que se pode reconhecer a indústria cultural e, principalmente, a fonográfica, como efetivamente consolidadas.

No que concerne à concretização do mercado de bens simbólicos por meio da indústria da comunicação, “o projeto de ‘integração nacional’ será agora exercido majoritariamente pelo empreendimento privado e não mais pelo Estado, o que resultará numa formidável expansão do nível de produção, de distribuição e consumo de cultura” (ORTIZ, 2006b), elaborada agora em outros moldes, diversificando os produtos e atingindo um número muito maior de consumidores. A viabilidade para essa reordenação do consumo cultural se assentou tanto na nova configuração socioeconômica do País quanto na mudança do papel exercido pelos meios de comunicação, já que a partir da década de 1960 eles são desviados de sua função política passando ao domínio do dispositivo econômico (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 228-231). Refletindo nessa direção, pode-se notar que os meios de comunicação permanecem e ganham força como via para a difusão das diversas representações culturais em trânsito.

Na cena musical, essa reorganização afetou diretamente o “segmento” samba, ao qual nossa personagem se encontrava vinculada, senão exclusivamente, ao menos em boa parte de seu repertório. No início dos anos 1970 o samba foi incorporado a uma linha musical sintetizada na sigla MPB e, no decorrer dessa reconfiguração, afirmou uma tradição ligada às escolas de samba e aos compositores do morro (NAPOLITANO, 2005, p.72). O gênero experimentou também a segmentação do gosto musical da sociedade brasileira, decorrente das transformações estéticas expostas na “era dos festivais” da década anterior, conforme já tivemos oportunidade de apontar. A partir dessa conjunção de fatores, o samba encontrou novamente espaço para circular entre diferentes estratos sociais e, nesse processo de sua recolocação, encontramos um movimento no qual podemos inserir a trajetória de Clara Nunes:

O grande sucesso de nomes como Martinho da Vila, Beth Carvalho, que atravessará toda a década, o prestígio de Paulinho da Viola, bem como a valorização de nomes lendários como Nelson Cavaquinho, Cartola, Adoniram Barbosa e Lupicínio Rodrigues (NAPOLITANO, 2005, p.72).

Com exceção de Lupicínio Rodrigues, todos os compositores mencionados por Napolitano tiveram canções de sua autoria interpretadas por Clara, confirmando a

“valorização de nomes lendários” a que o autor se referiu. Na releitura de seu projeto artístico, Clara se aproximou de uma linha do samba mais “tradicional”, aquele que preservava as “raízes” “negro-cariocas” de sua “origem”, muito por conta da parceria com Adelzon Alves. Vejamos o papel desse produtor na trajetória de Clara e sua relação com os compositores ligados ao “samba tradicional”.

Radialista, Adelzon dava preferência, em seu programa de maior visibilidade, *O amigo da madrugada* (que foi ao ar entre 1966 e 1990), para o samba e artistas ainda pouco conhecidos naquele momento e que se tornariam sucesso de crítica e público. Em entrevista para esta dissertação, ele afirma: “o Martinho [da Vila] estourou comigo, na Madrugada da Globo⁴¹, só eu que tocava ele. Ele e o Paulinho da Viola”⁴². Além deles, Cartola, Nelson Cavaquinho, Candeia, Walter Rosa (compositor da Portela), Geraldo Babão (do Salgueiro), João Nogueira, Xangô da Mangueira, entre outros nomes “do morro”, tiveram voz no programa de Adelzon. (FERNANDES, 2007, p. 117). Não por coincidência, o nome desses compositores esteve constantemente nos discos de Clara Nunes produzidos por ele.

Adelzon Alves, antes de trabalhar com Clara Nunes, já estivera ligado aos setores militantes da esquerda política brasileira e, na efervescência cultural da década de 1960, formou sua consciência socialista, “e, de certa forma, o que ele projetou como carreira para Clara Nunes trazia a marca desta perspectiva dos anos 60, da busca de uma autenticidade do ‘povo brasileiro’, capaz de inspirar um Brasil novo, sem as mazelas da sociedade urbana capitalista”. (BRÜGGER, s/d). Por outro lado, ele não decidia sozinho os rumos de Clara. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1971, ano de lançamento de seu primeiro disco de sucesso, a artista declarou:

Este é meu quarto LP, 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. (FERNANDES, 2007, p. 137)

Ao problematizar essa entrevista, é possível inferir que a cantora passou, a partir da parceria com Adelzon, a participar mais ativamente da escolha de seu repertório, não ficando sujeita apenas àquilo que a gravadora entendia ser o melhor, até porque os primeiros discos de Clara, em que a Odeon optou pelo bolero romântico, não tiveram resultados satisfatórios. Quando foi chamado pela gravadora para produzir Clara, Adelzon disse que só

⁴¹ Aqui Adelzon se refere ao seu programa *Amigo da Madrugada*, da rádio Globo.

⁴² Entrevista concedida por Adelzon Alves à autora no Rio de Janeiro, em 25 de setembro de 2014.

aceitava dirigi-la se fosse feito um trabalho no qual ele acreditasse. Ele propôs uma produção inspirada em Carmem Miranda, assumindo a temática afro e com a carreira pautada por “compositores de morro”. Convidou o Conjunto Nosso Samba (que ele já dirigia) para acompanhar Clara, consolidando assim a parceria e o trabalho de ambos na gravadora Odeon (FERNANDES, 2007, p.115), que se iniciou em 1971 e terminou em 1974.

Em entrevista, Adelzon explica:

Se você pegar a obra do Cartola – da Mangueira – do Cartola, Darci da Mangueira, o Turco, Pelado, Comprido, Jajá, o Xangô, né, o Xangô da Mangueira que era partideiro (...) era o diretor de harmonia, e era partideiro (...) então eu era ligado a esse grupo porque quando eu comecei era o auge do ieieiê e eu sempre tive consciência político cultural (...) ⁴³

Adelzon cita os compositores a que nos referimos anteriormente, moradores/compositores do morro, gravados por Clara. Na mesma entrevista, o radialista afirma que levava Clara para frequentar o morro, colocando-a em contato com as experiências daqueles que gravava. Outro aspecto relevante da fala de Adelzon diz respeito a seu posicionamento (“eu sempre tive consciência político cultural”) e à inclinação à militância, tendo esta se refletido na obra de Clara, não em sentido estritamente político-partidário, mas como uma forma de, por meio do samba, afirmar uma “identidade nacional” a partir de “coisas nossas”, em oposição à Jovem Guarda, que apresentava uma série de elementos performáticos estrangeiros. Gostaríamos de nos deter a seguir no repertório e nos discos produzidos pelo radialista para apreendermos a relação entre Clara Nunes e o samba.⁴⁴

Clara Nunes gravou canções de muitos compositores que moravam ou frequentavam o morro na capital carioca⁴⁵ e, a partir de suas experiências nesses territórios, compunham canções muitas vezes metalinguísticas, a versar sobre o próprio samba e muitas vezes para falar da vida no morro, como no caso de “Sempre Mangueira”, de Nelson Cavaquinho e Geraldo Queirós:

Ôôôô, foi Mangueira que chegou
Mangueira é celeiro, de bambas como eu
Portela também teve o Paulo que morreu

⁴³ Entrevista concedida por Adelzon Alves para esta pesquisa no Rio de Janeiro, em 25 de setembro de 2014.

⁴⁴ Por ora, limitamo-nos a analisar o repertório e seu significado dentro do projeto artístico de Clara Nunes. No capítulo três, deteremo-nos nas *capas* dos LPs, propondo pensar como as imagens integram o projeto do disco como um todo.

⁴⁵ Referimo-nos aqui mais ao Rio de Janeiro como espaço sociocultural de criação tanto do samba quanto da obra de Clara Nunes, pois foi nessa cidade onde a cantora se radicou ao deixar Belo Horizonte. Foi no Rio também que o radialista Adelzon Alves trilhou sua carreira e os projetos ao lado de Clara e outros artistas.

Mas o sambista vive eternamente, no coração da gente

Os versos de Mangueira são modestos
Mas há sempre força de expressão
Nossos barracos são castelos
Em nossa imaginação

Essa canção pode ser interpretada como uma dupla “homenagem” à Mangueira: tanto à escola de samba quanto ao morro carioca de mesmo nome, já que em sua fundação a agremiação contou com a participação de muitos moradores (sambistas ou não) da comunidade de Mangueira.⁴⁶ O eu lírico da canção faz a primeira homenagem aos “bambas do samba”: “*Mangueira é celeiro de bambas como eu*”, incluindo-se a si próprio nesse território fértil para a geração de sambistas; homenageia também a “concorrente” Portela, fundada no bairro carioca de Oswaldo Cruz e que se tornaria a escola do coração de Clara: “*o Paulo que morreu*” é o sambista Paulo da Portela, um dos nomes de mais destaque da agremiação ainda em seus primórdios na primeira metade do século XX. A seguir o eu lírico contrasta modéstia e força, tanto em relação ao samba quanto ao modo de vida no morro: “*os versos de Mangueira são modestos/mas há sempre força de expressão/nossos barracos são castelos/ em nossa imaginação*”, colocando-se como porta-voz dos habitantes do morro (a partir do uso dos pronomes *nossos* e *nossa* nos dois últimos versos).

“Alvorada no morro”, como a letra analisada acima, também trata da temática do morro, exaltando-o como “espaço mítico” (SODRÉ, 1998a). No caso dessas duas composições são a poesia, a beleza e o saudosismo que ocupam o eu lírico. Na canção abaixo, parceria de Cartola, Carlos Cachaca e Hermínio Bello de Carvalho, a primeira estrofe apresenta a poesia da paisagem misturada à alegria do lugar:

Alvorada lá no morro, que beleza
Ninguém chora, não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo
É tão lindo, é tão lindo
E a natureza sorrindo
Tingindo, tingindo

Você também me lembra a alvorada
Quando chega iluminando
Meus caminhos tão sem vida
Mas o que me resta
É bem pouco, quase nada

⁴⁶ Para aprofundamento sobre a fundação e desenvolvimento das escolas de samba do Rio de Janeiro, cf. CABRAL (2011).

Do que ir assim vagando
 Numa estrada perdida

A paisagem evocada remete ao samba ufanista dos anos 1930, que evidenciava a natureza e as belezas brasileiras a despeito das mazelas e dificuldades, o que pode ser percebido em toda a primeira estrofe. A alvorada, o colorido trazido pelo sol e a natureza são articulados ao cenário do morro, território sabidamente excluído, destacando ainda a resignação de seus habitantes (“*ninguém chora/não há tristeza*”). A segunda parte apresenta o eu lírico em tom mais romântico, referindo-se a alguém possivelmente especial (“*você também me lembra a alvorada*”), que o alegra tal qual a alvorada; por outro lado, manifesta certa melancolia (nos quatro últimos versos) mesclada à alegria inicialmente enunciada.

No disco *Clara Nunes* (1973) é possível notar um amálgama formador do repertório. Se por um lado fazem parte dele músicas dos compositores chamados “de morro”, tais como “Minha Festa”, de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito, “Arlequim de Bronze”, de Synval Silva, “Quando vim de Minas”, de Xangô da Mangueira, há também letras de compositores mais “intelectualizados”, integrantes da Bossa Nova, como Vinícius de Moraes (“O mais que perfeito”, parceria com Jards Macalé, e “Amei tanto”, parceria com Baden Powell) e Chico Buarque (“Umas e outras”), que, a exemplo de Vinícius, apesar de não ter sua origem social nos morros e subúrbios, frequentou e cantou esses espaços, assim como Clara Nunes o faria— mais adiante teremos oportunidade de verificar a incursão da intérprete por esses ambientes.

O disco de 1974, à semelhança do anterior, apresenta a predominância de sambas como “Menino Deus”, de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, “Samba da Volta”, de Toquinho e Vinícius, e “Alvorecer”, de Dêlcio de Carvalho e Ivone Lara. Nesse LP também merecem destaque as canções com temáticas afro-brasileiras, como “Sindorerê”, de Candeia (de quem gravaria outras tantas canções em álbuns futuros), “Nanaê Nanã Naiana”, de Sidney da Conceição, e “Conto de Areia”, de Romildo Bastos e Toninho. A partir da articulação entre samba e temas afro-brasileiros, o disco tinha como objetivo “(...) fixar, definitivamente, esta imagem áudio e visual de cantora essencialmente brasileira, que CLARA NUNES vem assumindo, como foi planejado há 4 anos(...)”⁴⁷. Vemos, portanto, que a ligação de Clara com o samba/compositores do morro fez parte de seu repertório em largo sentido. Esse contato fez parte de um projeto artístico que, com direção específica, contou com experiência tanto da cantora quanto dos artistas com quem ela se relacionou, o que foi fundamental para a

⁴⁷ Fragmento do texto da contracapa do disco “Clara Nunes”, de 1974, assinado por Adelzon Alves. Esse LP encerra a parceria entre ambos, quando do término do casamento de cantora com o radialista.

formatação de sua performance. A observação desses imbricamentos entre sujeitos permite “recuperar as tramas sociais e as multiplicidades temporais a partir de um destino particular. Essa ‘reconstrução do vivido’ é a ponte para a apreensão da complexidade das relações sociais (...)” (GINZBURG apud AVELAR, 2007, p. 49). Refletindo nessa direção, confirmamos a ideia citada anteriormente de que o sujeito e o meio social se articulam mutuamente.

Monique Vargas também não se furta a discutir as relações entre Clara Nunes e como ela contribuiu para a construção de certas interpretações de Brasil. Na primeira parte de seu capítulo um (p.27-39) Vargas se propõe a verificar “A trajetória de transformação do samba em símbolo de identidade nacional”, explicitando que “tal gênero constituía um produto de representação de nacionalidade antes de Clara Nunes iniciar sua carreira” (VARGAS, 2014, p.18). Para construir seu argumento, a autora faz longa digressão sobre cronologia do samba no Brasil, desde sua fase “radiofônica” até chegar à televisão. Ao relacionar o trabalho de Clara com o samba, Vargas entende que houve um projeto elaborado acerca do samba no *início de sua difusão*, podendo-se dizer que ele figurou como produto de uma identidade mestiça e enaltecadora. Nesse sentido, gostaríamos de argumentar que o processo de difusão do samba não se *inicia* na década de 1970. O que ocorre nesse período é um processo de *reorganização* de diversas forças – políticas, econômicas, culturais – que articuladas culminam no alargamento do espaço social alcançado pelo samba, como já tivemos oportunidade de analisar. Desse modo, também parece problemático dizer que “com a indústria cultural colocou-se em prática o projeto de modernidade para o Brasil, suscitando a emergência de uma identificação do que é ‘ser brasileiro’”. Conforme apontamos oportunamente, a busca por uma “identidade nacional” atravessou diversas fases na história do pensamento brasileiro. Portanto, não foi a indústria cultural que colocou em prática “um projeto de modernidade para o Brasil”. Esse projeto já ocupava corações e mentes desde o século XIX, quando de nossa independência, e, adentrando o século XX, intensificou-se com a Semana de Arte Moderna de 1922, adquirindo novas roupagens nas décadas seguintes. Nos anos 1970, podemos pensar em *ressignificação*, no cume de um processo, considerando tanto o papel da indústria cultural (fator ausente nas décadas anteriores) quanto de outros agentes históricos, como os (novos) consumidores (de cultura), o Estado e os próprios artistas.

Nesse processo de acomodação as áfricas retomam seus espaços e o negro assume um protagonismo na música que estivera ausente nas décadas anteriores. Clara Nunes, mesmo não sendo ela própria negra, colocou em evidência os signos culturais de matriz africana não só por meio do samba, mas de sua performance como um todo. É possível

localizar em sua trajetória marcadores culturais de diferentes ordens que enveredam pelas marcas negras presentes nas práticas e representações culturais do Brasil. Uma vez que situamos a artista no universo do samba, nas linhas a seguir e finalizando a discussão deste capítulo, estão o que se pode chamar de marcadores culturais de africanidade.

1.3 “Misticismo da África ao Brasil”⁴⁸

Rio de Janeiro, outono de 1972. A cantora mineira Clara Nunes subiria ao palco do Teatro Jovem no Rio de Janeiro para o show *Sabiá, sabiô*. Hermínio Bello de Carvalho⁴⁹ era o produtor e selecionara o seguinte repertório: “O pequeno tururu”⁵⁰; “Ao voltar do samba”; “Quando o carnaval chegar”; “Regresso”; “Meu Cariri”; “Adeus, adeus morena”; “Já era”; “Guriatã curió”; “Mané fogueteiro”; “Sacrifício”; “Serenata do Adeus” e “Pra que obedecer” (FERNANDES, 2007, p.141). A intenção do produtor era mostrar que Clara poderia interpretar um repertório diversificado ligado ao samba e à música popular brasileira. Com *Sabiá, sabiô*, Clara alcançaria dois objetivos: estreiar um show em teatro e concretizar a parceria com Hermínio Bello de Carvalho, por quem cultivara grande admiração e respeito. Mas *Sabiá, sabiô* não estreou devido a uma conjunção de fatores: não havia patrocínio ou investimento – a renda da bilheteria pagaria o espetáculo; o pai de Hermínio Bello de Carvalho adoeceu e veio a falecer muito próximo à estreia; os músicos, sem afinidade profissional, não se entendiam. Todo esse clima de tensão acabou por enterrar *Sabiá, sabiô*. No entanto, o conceito daquele show permaneceria para a intérprete; ela seguiria em busca do “Sabiá” que se perdera e resgataria muitas daquelas canções.

Clara trilhou um caminho que marcou a história da música popular brasileira. Atuando no período em que esteve vigente a ditadura civil-militar no Brasil, obteve êxito ao expor críticas sociais nas músicas que interpretou sem ter problemas com a censura ditatorial⁵¹. Segundo seu biógrafo Vagner Fernandes, em tempos de ditadura, não seria bom

⁴⁸ Nome da canção de Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão, registrada no LP de 1971, referida na contracapa desse disco, como se verá no capítulo três, e também mencionada anos mais tarde, pelo mesmo produtor, no texto da contracapa do disco de 1974.

⁴⁹ Ligado à música desde a adolescência, Hermínio Bello de Carvalho entrou para a cena musical a partir da década de 1960. Seu show *Rosa de Ouro* (1965) marcou época no Rio de Janeiro no mesmo Teatro Jovem onde Clara Nunes ansiava por estreiar *Sabiá, sabiô*. Produziu LPs de cantores como Paulinho da Viola, João Nogueira, Candeia e Elton Medeiros. Também foi parceiro de Maurício Tapajós na composição de diversas canções, como “Quem me dera”, gravada por Clara Nunes e inédita até 2005.

⁵⁰ As composições eram respectivamente de: Luperce Miranda/Augusto Calheiros; Sinval Silva; Chico Buarque; Candeia; Rosil Cavalcanti/Dilú Melo; Mauro Duarte; Hervé Cordovil/ Manezinho Araújo; Sérgio Ricardo; João de Barro; Maurício Tapajós/Mauro Duarte; Vinícius de Moraes; Paulinho da Viola/ Luís Sérgio Bilheri.

⁵¹ Conforme destaquei na introdução, não encontrei indícios documentais de que Clara tenha sido censurada ou abordada pela ditadura de alguma forma.

para ela assumir qualquer posicionamento perante as correntes musicais que contestavam o regime. No entanto, “era preciso se mostrar consciente, ainda que não tivesse, de fato, uma convicção político-partidária”. (FERNANDES, 2007, p. 89). Essa afirmação do biógrafo desperta reflexão, uma vez que grande parte dos artistas – tanto da música quanto do teatro, das artes plásticas, da literatura, etc. –, de alguma forma, reagiu, por meio de seu trabalho, ao Estado autoritário imposto pelo golpe militar. Essa postura um tanto quanto “neutra” de Clara Nunes pode ser interpretada em outros moldes. O “aperto da censura e a sistemática exclusão do discurso político direto acabam por provocar um deslocamento tático da contestação política para a produção cultural” (HOLLANDA, 2004, p. 102). Essa “estratégia” foi confirmada por Adelzon Alves, que foi seu produtor entre 1971 e 1974. Foi com a produção e direção desse radialista carioca que Clara obteve projeção nacional com o disco *Clara Nunes*, lançado em 1971. Em entrevista concedida para este estudo, Adelzon discorre sobre a questão político-cultural em Clara Nunes:

Mariana: A Clara tinha um posicionamento assim político? Porque eu já li muitas coisas sobre ela, já escutei muita entrevista dela gravada nas rádios e nunca escutei ela falar de política...

Adelzon: Não, não, politicamente não, política mesmo não. Porque eu é quem dirigia ela, eu que coloquei ela naquela linha ali [do samba].

A fala de Adelzon confirma a ausência de uma militância estritamente político-partidária da parte de Clara, mas nos indica que, por meio da música e do samba principalmente, ela encontrou outra maneira de expor a crítica tanto ao passado histórico brasileiro quanto à conjuntura a que estava articulada. Conforme apontou José Geraldo Vince de Moraes (2000, p.204), na medida em que a música tem forte poder comunicativo, ela permite alcançar amplas dimensões da teia social, o que possibilita compreender, via canção, aspectos sociohistóricos de determinados períodos. Essa perspectiva auxilia a investigar a trajetória de Clara Nunes não como um “aspecto” da sociedade brasileira dos anos 1970/80, mas sim como parte integrante e ativa daquele contexto. Se observarmos a cena artístico-cultural do período, veremos que duas transformações imbricadas entre si ocorriam no Brasil: a institucionalização da MPB e a consolidação da indústria fonográfica nacional (NAPOLITANO, 2005). Ainda segundo Moraes, a MPB será um elemento cultural ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens da classe média.

Inserida nesse processo e atenta à reorganização do mercado, a Odeon lançou em 1971 *Clara Nunes*⁵², que pode ser considerado o “disco da virada” na trajetória da artista. Nele as referências ao Brasil negromestiço encontram espaço para circular, não tendo problemas com a censura militar, e receptividade entre o público. Ressalte-se que “a partir dos anos 70, do século XX, a luta contra o racismo é reavivada assim como a luta dos trabalhadores de um modo geral” havendo um maior movimento de denúncia acerca da exploração econômica e discriminação racial. (MUNANGA & GOMES, 2006, p. 128). A premissa desses autores indica que as condições históricas da década de 1970 permitiam a elaboração de um projeto artístico voltado para a exposição da cultura negrobrasileira e, sobretudo, a circulação de canções que denunciassem o histórico de opressão vivido pelos negros no Brasil. Nessa contextura, ao lado de Adelzon Alves, Clara mudou o passo, do bolero ao samba. Nascia a *Clara Mestiça*⁵³:

Segundo o radialista, depois da morte de Carmen Miranda, nenhuma artista construiu uma carreira baseada na imagem afro-brasileira. A ideia, então, era aproveitar esse espaço deixado vago, aproximando Clara Nunes das escolas de samba e seus compositores; diferenciando-a assim, de outras cantoras de sucesso da época, como Elis Regina. (BAPSTISTA, 2007, p. 88)

Para concretizar essa ideia os dois promoveram um conjunto de modificações. O visual mudou inteiramente: ela cortou os cabelos e só aparecia em público de vestidos longos, de preferência brancos e com rendas; usava colares, guias de santo, pulseiras e turbantes. *Clara Nunes*, de 1971, vendeu 24 mil cópias, muito acima dos 4 ou 5.550 mil dos discos anteriores. Pode-se dizer que esse trabalho redesenhou o caminho de Clara, iniciando uma nova etapa, distanciando-a daquele primeiro modelo pensado pela Odeon, apontando para os novos contornos que começavam a aparecer. O repertório para o primeiro fruto da parceria Adelzon Alves/Clara Nunes combinava composições de sambistas consagrados (como “Feitio de Oração”, de Noel Rosa, e “Sabiá”, parceria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas) com canções de uma nova safra de compositores: “Meu Lema”, de Gisa e João Nogueira, e *Rosa 25*, de Geovana. (FERNANDES, 2007, p. 118-123). Analisando os discos de Clara eleitos como fonte desta pesquisa, observamos que a partir do “disco da virada” ela passou a seguir uma

⁵² Esse LP, como os anteriores e todos os seguintes de Clara Nunes, foi lançado pela Odeon, uma das maiores gravadoras em atuação no Brasil durante todo o período de formação e consolidação de nossa indústria fonográfica. Segundo José Roberto Zan, a produção fonográfica brasileira esteve, em quase sua totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia. (ZAN, 2001: 110). A Odeon foi a única gravadora à qual Clara esteve vinculada durante sua trajetória.

⁵³ Tanto Clara abraçou o adjetivo que o show do disco *Brasil Mestiço* levava não o nome do LP, mas esse Clara Mestiça. Abordaremos o espetáculo e o LP ao longo do trabalho.

linha musical mais próxima do “samba tradicional”⁵⁴, interpretando um cancionero que remetia às “origens” brasileiras.

Entre as 14 gravações do LP, seis remetem ao universo simbólico africano e afro-brasileiro, seja na letra e/ou nos arranjos que apresentam tambores e ritmos trazidos pelos africanos na diáspora. As canções que revelam esses signos são “Misticismo da África ao Brasil”; “Aruandê...Aruandá”; “Ê baiana”; “Puxada da rede do Xaréu” (parte um); “Puxada da rede do Xaréu” (parte dois) e “Feitio de oração”. Nelas os signos negros são evocados de forma mais ou menos direta; por exemplo, “Aruandê... Aruandá” a referência ao lugar mítico da umbanda está já no título da composição, que arrola uma série de elementos afro-brasileiros, como se verá adiante. “Feitio de Oração”, por outro lado, menciona “o feitiço sem farofa”, numa alusão às oferendas feitas a entidades e orixás do candomblé e da umbanda e que levam, entre outras comidas, farofa.

“Misticismo da África ao Brasil”, anunciada no texto da contracapa, traz a “lua alta/som constante/ressoam os atabaques/lembrando a África distante” e apresenta ao público um aspecto que passaria a ser constante na narrativa musical de Clara Nunes: a atualização das memórias africanas. A África é aludida pelo eu lírico por meio da memória já no primeiro verso, ao comunicar seu local de origem: “eu venho de Angola”; apresentando seu lugar social: “sou rei da magia”; e pedindo *agô* (licença) antes de iniciar sua narrativa. Os versos “E o rufar dos tambores/lá no alto da serra/personificando o misticismo que aqui se encerra” põem em tela elementos que permeiam a cultura brasileira: os tambores e o misticismo, manifestados por todo o Brasil de diferentes maneiras, especialmente nas festas e ritmos populares.

“Aruandê... Aruandá” é a primeira canção do lado 1. O eulírico anuncia sua chegada da Bahia e as coisas que de lá trouxe para cantar: “Aruandê... Aruandá/eu vim da Bahia pra cantar!”. Na bagagem “trago a benção do Bonfim, berimbau e capoeira”. É preciso lembrar que, durante muito tempo, nossa historiografia se referiu à Bahia como “berço” da cultura negrobrasileira, dada a grande concentração de africanos naquela região nos primeiros tempos da escravidão. Também na canção “Misticismo da África ao Brasil” o “gongá” (terreiro, lugar sagrado) do eu lírico é na Bahia: “minha terra é muito longe/meu gongá é na Bahia”. Nesse sentido, vemos a canção popular articulada à história do Brasil, numa espécie de correspondência entre história e música. Os signos presentes nos versos acima também indicam o tom da narrativa que Clara passaria a pôr em tela. “Bonfim” (Nosso Senhor do

⁵⁴ Mais adiante realizaremos uma discussão em torno do samba enquanto aspecto sônico da diáspora africana no Brasil e da “eleição” deste estilo musical como “música nacional”.

Bonfim) – a quem o eulírico pede à bênção na canção – na Bahia é identificado com Oxalá, divindade da criação para o povo iorubá em África. Segundo Pierre Verger, a relação entre essas divindades existe, embora seja difícil de explicar, “a não ser pelo imenso respeito e amor que ambos inspiram” (VERGER, 1981, p.26). De qualquer forma, ainda hoje o Senhor do Bonfim, exaltado na canção, é referenciado na Bahia como um dos maiores protetores do povo baiano. Berimbau e capoeira aparecem numa menção à luta/jogo criado em solo brasileiro por africanos: “A capoeira constituiu-se numa possibilidade para os escravizados diante das adversidades (...) uma prática para cultivar as tradições, as crenças e a dignidade humana de homens e mulheres negras” (MUNANGA, 2006, p.152), movimento, portanto, profundamente diaspórico, que na canção evoca as relações e tensões África-Brasil.

Em outro registro, “Puxada da rede do Xaréu” (parte um), um *lamento* conta a história de um pescador que é levado por Iemanjá: “Pescador dá presente pra ela/Iemanjá dele enamorou/a jangada volta sem ele/e os olhos da morena marejou”. Em cada verso há uma partícula de tradições afro-brasileiras, sendo a primeira delas o culto à Iemanjá.

Iemanjá, cujo nome deriva de *Yèyè omo ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”), é o orixá dos *Egbá*, uma nação iorubá estabelecida outrora na região entre Ifé e Ibadan (...) No Brasil, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, festejada no dia 8 de dezembro, e, em Cuba, com Santa Virgem de Regla, festejada no dia 8 de setembro. Nesses dois países ela é mais ligada às águas salgadas (...) (VERGER, 1981, p.190-192).

Segundo a tradição, Iemanjá é protetora dos pescadores e por isso eles lhe fazem oferendas em forma de presentes. Na canção que ora observamos Iemanjá se apaixona pelo pescador e o leva para sua morada no fundo do mar, mandando de volta apenas a jangada. A companheira do pescador se entristece ao constatar a ausência de seu amor: “ele foi não voltou/foi as ondas do mar que levou”. Aqui estão expressas múltiplas relações entre a música popular e os signos do candomblé e da umbanda, elementos marcantes na construção de uma pretensa “identidade nacional”. A religião afrodiaspórica em nossa música popular se fez presente muito antes de Clara Nunes emplacar os sucessos do disco de 1971. Em *Segredos Guardados – orixás na alma brasileira*, Reginaldo Prandi (2005) aborda a articulação entre música sacra e música popular. O autor verifica o desenrolar profano da música que era tocada nos muitos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro frequentados por músicos negros, que seriam considerados “fundadores” do samba: Donga, João da Baiana e Pixinguinha (p.175-186). Aos poucos, os rituais e ritmos do candomblé eram ressignificados nas ruas e também nos ambientes privados, como na casa das “tias baianas”, onde a continuidade dos

hábitos de África resultou em certa reinvenção da música de terreiro e na preservação de valores do povo negro. Das práticas da diáspora dentro e fora dos terreiros, floresceu uma música que ganharia volume ao longo de todo o século XX. A música percussiva, de tambor, que pede corpo e dança e que é provida de sentido. Apresentando-se de maneiras distintas por todo o Brasil, a música africana permaneceu em nosso país como afirmação dos valores negros. Esse processo pode ser constatado quando analisamos a presença das matrizes africanas na canção popular brasileira.

“Pelo Telefone”, o famoso “primeiro samba”⁵⁵ gravado no Brasil (seu registro é de 1916 e a gravação de 1917), já apresentava alusões às religiões afro-brasileiras. Sua letra “fala do castigo merecido a quem faz feitiço para conquistar um amor” (PRANDI, 2005, p.189). Aqui, uma vez mais, o *feitiço* é referido como as oferendas às entidades em troca de algo que se pede. Na interpretação católica-europeia, esta prática é designada como “feitiço” no sentido pejorativo do termo. De outro modo, na história de nossa música popular é longa a lista de canções que apresentam menções ao universo religioso africano e afro-brasileiro e a seus elementos – feitiços, mandigas e orixás. Não caberia nos limites deste trabalho fazer a exposição de todas elas, até porque esse levantamento já foi realizado por Reginaldo Prandi, que localizou

Quase mil títulos de músicas gravadas no século XX e que trazem algum tipo de referência à religião dos orixás, voduns, inquices, caboclos e outras entidades espirituais dos terreiros de candomblé, umbanda e demais modalidades religiosas. Referências às próprias religiões ou a termos e elementos característicos. (PRANDI, 2005, p. 249)⁵⁶

Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva (2006), à semelhança de Prandi, analisam como a interlocução entre religiões negras e cancionário popular propiciou como que a construção de um *ethos* nacional e verificam a presença dos signos de candomblé e umbanda na música popular urbana desde o século XIX. “Os candomblés e umbandas surgem, nas canções deste período, ainda, como ambientes significativos para a sociabilidade e autoafirmação dos grupos pobres, negros e mestiços, associados aos morros e subúrbios” (AMARAL; SILVA, 2006, p.194). Esses autores destacam ainda a atuação de Carmem Miranda, artista que estilizou diferentes elementos saídos do universo simbólico dos terreiros

⁵⁵ Esse tema é alvo de infintos debates: quem foi realmente seu compositor, se é samba ou maxixe, onde foi feito, etc. Fugiria aos limites deste trabalho tomar parte nessa discussão, mas adotamos a expressão “primeiro samba” porque ela é respaldada pelos autores com quem dialogamos aqui. Para um aprofundamento sobre o tema cf. SANDRONI, 2012, p. 120-132.

⁵⁶ Para ver a relação completa das canções, cf. PRANDI, 2005, p. 251-302.

de candomblé e que, conforme apontamos, inspirou Adelzon Alves a pensar o novo estilo de Clara Nunes. Muitos artistas optaram por esse viés nas décadas seguintes e, mesmo movimentos mais “vanguardistas” como a Tropicália e a Bossa Nova (guardadas as largas diferenças entre suas propostas estético-musicais) também recorreriam ao vasto universo da umbanda e candomblé para alegorizar canções e performances. Um dos discos mais marcantes com essa temática, *Os Afro-sambas* que trazia arranjos de Baden Powell para o violão e letras de Vinícius de Moraes exaltando vários orixás, marcou definitivamente a presença da simbologia dos terreiros na música nacional.

No final da década de 1960, o considerável aumento do número de músicas que usavam de alguma forma termos do universo religioso afro-brasileiro constituiu um amplo repertório que, visto em conjunto, pode ser entendido como uma forma de “pedagogia” das religiões afro-brasileiras. Esse processo, que se prolongou pelas décadas seguintes, estendeu para a sociedade (...) signos, símbolos, valores, códigos, preceitos, enfim, termos da linguagem religiosa proveniente dos terreiros (...) (AMARAL & SILVA, 2006, p. 209).

É interessante notar que a umbanda ganhou espaço a partir da década de 1950, período em que se concretiza a reorganização dos grupos sociais no Brasil, principalmente no Sudeste. Altera-se, inclusive, o quadro de valores dentro do qual o cidadão se move. A promoção do individualismo capitalista e da possibilidade de ascensão social apaga certos valores (católicos) até então predominantes no seio da sociedade (PRANDI, 1996, p.71). O candomblé e a umbanda – guardadas suas devidas distinções –, trabalhando valores de realização pessoal, encontram terreno para seu crescimento e aceitação tanto como prática religiosa quanto em relação ao segmento musical que passou a apresentar seus signos. Vemos, portanto, que não apenas o projeto artístico elaborado para Clara Nunes funcionou; devemos considerar também sua articulação a uma contextura histórica que favoreceu a decolagem de seu trabalho. Tanto é assim que concomitantemente tiveram sucesso Martinho da Vila, Beth Carvalho, Alcione, João Nogueira, Edu Lobo, Gilberto Gil, apenas para mencionar alguns que referenciaram os códigos da afrobrasilidade em suas canções no mesmo período.

Diferente do primeiro disco, no qual as matrizes africanas se restringiam às canções, nos trabalhos seguintes a africanidade aparece não só no repertório, mas também nos elementos visuais do disco em si, como nas imagens de capa/contracapa, cenário/figurino das fotografias. Além da menção aos orixás, outras práticas culturais diaspóricas como as festas e as lutas de resistência começam a aparecer como mote para a narrativa, e os arranjos muito se

apoiam na musicalidade africana. Esses elementos passaram, a partir do disco de 1971, a integrar definitivamente a trajetória de Clara. No segundo LP (e nos seguintes), de nome *Clara Clarice Clara*, o segundo da parceria entre a cantora mineira e o radialista carioca, a apresentação e o repertório pautados nas áfricas são mais salientes.

Quatro composições fazem alusão direta a símbolos da cultura negrobrasileira: “Morena do mar” (Dorival Caymmi), “Puxada da rede do xaréu” (Maria Rosita Salgado Goes); “Ilu ayê” (Terra da vida) (Cabana – Norival Reis) e “Tributo aos orixás” (Mauro Duarte/Rubem Tavares). Em “Morena do Mar”, Iemanjá é lembrada novamente: no primeiro verso, ritmo lento, a voz quase um lamento, o eu-lírico oferece: “Para te agradecer, morena/eu trouxe as conchinhas do mar, morena/As estrelas do céu, morena/ as estrelas do mar, morena/As pratas e os ouros de Iemanjá”. Segundo a mitologia dos orixás, esses objetos e adornos fazem parte do reino de Iemanjá: “Na superfície do mar, junto à terra/Ali tomou seu reino Iemanjá/Com suas algas e estrelas do mar,/peixes, corais, conchas e madrepérolas” (PRANDI, 2001, p. 381).

“Tributo aos orixás” pode ser considerada a canção que, nesse disco, mais intensamente remete à diáspora negra no Brasil, além de ser representativa do aspecto negrobrasileiro que mais esteve presente na performance de Clara: os signos do candomblé e da umbanda. O eulírico, ao som de atabaques rufando, inicia a canção pedindo *agô* ao pai maior, como numa reverência ao panteão dos orixás:

Agô-iê, Agô-iê, Agô
Mutumbá-, Mutumbá
Pai maior, oni-babá!
Trazidos por navios negreiros do solo africano
para o torrão brasileiro
os negros escravos traziam em seus corações sofridos
seus orixás de fé
hoje tão venerados no Brasil
nos rituais de umbanda e candomblé
Neste terreiro em festa
Entre mil adobás
Prestamos nosso tributo
Aos Orixás
Ao rei das matas, Okê Bamboclin!
Ao vencedor das demandas, Guarúmifá
À cacarucaia dos orixás, Salúba!
À grande guerreira da lei, Eparrey!
Nos rios e nas cachoeiras, Alodê!
Ao dono da pedreira, Kaô, Kaô!
À Rainha do mar, Adofiabá, Mamãe!
Ao curandeiro das pestes, Atotô!

Nos primeiros versos, temos a menção ao processo de escravização que arrancou os africanos de seu solo – mas que, a despeito da violência sofrida no corpo, mantiveram no coração seus orixás. O tributo aos orixás é prestado no ponto alto da canção, quando Clara os corteja com suas respectivas saudações. Nesses versos são referenciados, respectivamente, Oxóssi, Ogum, Nanã, Iansã, Oxum, Xangô, Iemanjá e Obaluaiê. O termo orixá (“*orisà*”), profundo e complexo, é foco de estudos e debates. Assim,

A historiografia considera que a religião é o centro vital da vida africana, permeando todas as instâncias da vida social. (...) Religião na África é uma cosmovisão. Uma visão de mundo integrada, onde os ancestrais e os vivos estariam conectados, definindo uma filosofia existencial específica. No processo de mudanças culturais vividas no mundo Atlântico, essa dimensão existencial, bem como linguística, estética e das estruturas sociais foram impactadas (...) (AZEVEDO, 2014, p.222).

Portanto, a religião dos orixás está vinculada à noção de família. Entre os iorubás, por exemplo, o orixá é um ancestral divinizado. Por outro lado, a função social do orixá varia de acordo com a região; um orixá extremamente importante em uma localidade pode ser inexistente em outra. (VERGER, 1981, p.17-18). No Brasil, essas referências engrossaram a formação religiosa do País, que veria o panteão africano permear o catolicismo popular. É interessante ressaltar que Clara faria saudação semelhante alguns anos mais tarde em 1978 na canção “Guerreira”, primeira faixa de LP homônimo. Na letra de “Guerreira”, Clara se apresenta como “Filha de Angola, de Keto e Nagô⁵⁷”, o que nos permite perceber a presença de diferentes Áfricas em solo brasileiro. Segundo Reginaldo Prandi (1996, p.66), as religiões africanas tiveram diferentes troncos e ramificações no Brasil: o candomblé keto, de língua iorubá, que teve grande influência sobre outras formas de candomblé; o candomblé de Angola, que adotou os orixás iorubás e fundou o culto Caboclo em solo brasileiro. Sendo assim, o panteão evocado por Clara, como veremos a seguir, traz as áfricas ressignificadas.

Na dissertação *Rainha do mar: o Brasil na produção cultural de Clara Nunes nos anos de 1970* (2014), Monique Vargas, ao analisar “Guerreira”, entende que, por meio dessa canção, Clara estaria “compondo uma apresentação narrativa sobre si mesma, expondo quem é e a que veio” e que essa seria “a canção mais simbólica para compreender a lógica do trabalho artístico idealizado em Clara Nunes” (Vargas, 2014, p. 63-64). Vejamos alguns adendos a essa interpretação que identifica o eulírico com a própria intérprete. Diz a letra de “Guerreira”, composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro:

⁵⁷ Verso da canção *Guerreira*, autoria de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, gravada em LP homônimo lançado pela Odeon em 1978.

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
 E 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!
 Salve São Jorge Guerreiro, Ogum, Ogum Iê, meu Pai!
 Salve Santa Bárbara, Eparrei, minha mãe Iansã!
 Salve São Pedro, Kaô Cabecilê, Xangô!
 Salve São Sebastião, Okê Arô, Oxóssi!
 Salve Nossa Senhora da Conceição, Odofiaba, Yemanjá!
 Salve Nossa Senhora da Glória, oraieiêio, Oxum!
 Salve Nossa Senhora de Santana, Nanã Burukê, Saluba, vovó!
 Salve São Lázaro, Atotô, Obaluaiê!
 Salve São Bartolomeu, Arroboi, Oxumarê!
 Salve o povo da rua, salve as crianças, salve os preto velho;
 Pai Antônio, Pai Joaquim de Angola, vovó Maria Conga, saravá!
 E salve o rei Nagô!

Na medida em que abordamos a trajetória de Clara a partir da perspectiva da performance – que considera “o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (ZUMTHOR, 2014, p. 34) –, entendo que não necessariamente a artista escolheu a canção para fazer declarações pessoais. É prudente lembrar que, com exceção de apenas um caso em todo seu repertório, *todas* as músicas interpretadas por Clara Nunes não foram compostas *por ela* – algumas *para* ela, ainda assim a minoria, já que muitas letras já estavam escritas muito antes de ela se tornar cantora profissional. Sendo assim, é preciso levar em conta que, embora Clara participasse ativamente do processo de escolha do repertório ao lado de seus produtores e tenha levado diversos aspectos de sua religião a público, é um tanto quanto problemático associar automaticamente

o eulírico da canção à fala da cantora. Ao analisar a trajetória artística de Elis Regina, Rafaela Lunardi observou que

Para que o sucesso ocorra é necessário haver uma certa estabilidade entre a *persona* do cantor e sua música existindo truques de mercado na criação de uma canção, à medida que é função de toda a equipe de profissionais especializados estabelecer a ligação entre a música e o cantor, pois a música, a melodia e a personalidade do intérprete andam juntas. (LUNARDI, 2011, p. 35).

Lida da maneira sugerida por Lunardi, a canção apresenta um campo maior de possibilidades, que considera *inclusive* a personalidade do artista, mas que avalia também uma dinâmica mais ampla, à qual o cantor está articulado, como mediadores culturais, o mercado, a identificação com o público e formas de apropriação do texto. Consideramos, portanto, que “Guerreira” é significativa não apenas pelas informações pessoais, mas porque nos permite pensá-la em um quadro mais amplo de significação tanto dentro do próprio repertório da artista quanto nas possibilidades de apropriação da canção ao ser colocada em circulação⁵⁸.

Comparando “Tributo aos orixás” e “Guerreira”, ambas apresentam saudação aos orixás. A diferença é que em “Guerreira” os orixás aparecem sincretizados aos santos católicos. A correspondência entre as figuras do catolicismo e o imenso panteão dos orixás africanos há muito é debatida e não poderíamos nos furtar a ela neste trabalho. Entendemos que essa transculturação não foi um processo tranquilo, mas permeado por tensões e, sobretudo, estratégias elaboradas pelos africanos em diáspora. De acordo com Antônio Risério (2012, p. 219), foram os sacerdotes africanos – e não os padres católicos – que comandaram o processo seletivo para estabelecer essas equivalências religiosas:

Os africanos, em busca de sua sobrevivência cultural, tomaram a iniciativa. Reinterpretaram santos católicos escolhidos a dedo, trazendo-os para o universo das forças vitais onipresentes, estruturadoras da vida e do cosmo. Assim, mais do que uma cristianização de Oxóssi, o que tivemos foi uma oxossização de São Jorge. *Uma africanização do catolicismo* (RISÉRIO, 2012, p. 218, grifo nosso).

Essa perspectiva levantada por Antônio Risério subverte a leitura apresentada durante séculos, segundo a qual apenas o colonizador branco impôs sua cultura ao africano

⁵⁸ Não está nos objetivos deste capítulo discutir a circulação e apropriação das canções de Clara Nunes. Menciono essa possibilidade de análise porque ela é um dos vieses possíveis ao trabalhar a canção enquanto documento histórico.

escravizado. Citando Roberto Motta, Risério (2012, p. 219) confirma a inversão destacando que houve nesse processo a apropriação dos bens do opressor pelo oprimido. O leitor poderá apontar uma incongruência na análise acima no que tange à correspondência entre Oxóssi e dois santos católicos diferentes. Ocorre que os africanos foram trazidos para as Américas provenientes de diferentes regiões da África, possuindo hábitos e religiões distintas, e nas regiões que aqui se instalaram, reelaboraram seus panteões de acordo com os signos disponíveis em cada região do Brasil. Sendo assim, Pierre Verger (1981, p.26) explica que:

Na Bahia São Jorge é identificado com Oxóssi, deus dos caçadores, mas no Rio de Janeiro, é ligado a Ogum, deus da guerra, o que é compreensível em relação aos dois orixás, pois São Jorge é apresentado nas gravuras como um valente cavaleiro, vestido em brilhante armadura, montado sobre um cavalo ricamente ajaezado em ferro, que bate no chão com as patas e caracola. Armado com uma lança, São Jorge da Capadócia mata um dragão enfurecido, caça predileta do deus dos caçadores.

A polivalência na cultura africana extrapola o âmbito religioso. Essa pluralidade está presente na performance de Clara Nunes, que ora canta a beleza do “encontro” de diferentes povos em solo brasileiro, ora denuncia os conflitos e tensões mobilizadas nesses contatos. Nessa direção, vemos a trajetória de Clara marcada por mudanças técnicas pensadas em parceria com outros colaboradores e mediadores culturais que faziam parte de seu círculo afetivo. Além da já destacada importância de Adelzon Alves nesse processo, posteriormente Paulo César Pinheiro também foi seu produtor e compôs várias canções que Clara interpretou, como “Menino Deus”, “Punhal”, “Bafo de boca”, “Canto das três raças”, “Guerreira” e “Portela na Avenida”⁵⁹.

Em momentos distintos, Adelzon Alves e Paulo César Pinheiro colaboraram para que a cantora mineira atendesse às demandas de mercado e às exigências de crítica e público e acompanhasse as transformações pelas quais o cenário musical passaria ao longo de todo o período em que atuou. A artista precisou, portanto, encontrar estratégias artísticas e mercadológicas para se inserir e permanecer em cena. A esse respeito gostaria de dialogar novamente com o trabalho de Monique Vargas (2014). Conforme apontado na introdução deste trabalho, há diversas maneiras de explorar vivências de sujeitos como fio condutor para a apreensão de um contexto histórico maior, a exemplo do que indicou Carlo Ginzburg em seu *O queijo e os vermes*. Uma das vias possíveis é a exatamente a religião ou a religiosidade

⁵⁹ Consideremos também as canções compostas por Paulo César Pinheiro em parceria com outros compositores, como no caso de “Menino Deus”, assinada com Mauro Duarte; “Bafo de boca” e “Guerreira”, com João Nogueira.

do personagem eleito (não era outra a abordagem de Ginzburg senão as relações entre o moleiro Menocchio e a Inquisição). No caso de nossa personagem não podemos, absolutamente, desligá-la do universo religioso de matriz africana (o trabalho de mestrado de Rachel Baptista também se debruça quase exclusivamente sobre essa questão), visto que esse foi um aspecto deveras presente em toda sua trajetória artística e vida pessoal, o que nos leva a considerar a religiosidade como *um* dos *vários* componentes da performance de Clara. Por isso, debatemos a interpretação de Monique Vargas de que

Clara Nunes não seguia a Umbanda ou o Candomblé, tornando-se uma filha de santo *após consolidar a carreira de sucesso*, interpretando canções que referenciavam as religiosidades de matriz africana. Este episódio da vida da cantora permite refletirmos acerca da carreira prodigiosa da cantora que, *percebendo a conexão da religiosidade em sua vida e sua música, tornou-se umbandista*. (VARGAS, 2014, p. 60, grifos meus).

Clara Nunes optou por levar aspectos de sua vida pessoal a público – como vimos, a personalidade do artista está presente em sua obra. Conforme explicou Edward Thompson, “as pessoas experimentam suas próprias experiências não apenas como ideias e em seus procedimentos, mas lidam com esta experiência também como sentimento e lidam com esse sentimento no âmbito da cultura” (THOMPSON, 1981, p. 189). Venho demonstrando que havia um *projeto artístico* direcionando a carreira de Clara Nunes e que o próprio produtor Adelzon Alves elegeu a africanidade para compor o repertório e a performance da intérprete. Contudo, a autora supracitada parece estabelecer uma *relação causal* entre sucesso e conversão religiosa, o que nos parece questionável em uma investigação histórica que procura demonstrar a articulação entre o sujeito e a conjuntura em que vive.

Portanto, ler a experiência dos sujeitos vinculada à sua contextura histórica permite ao historiador tecer uma análise da dinâmica social em um quadro mais amplo, não se restringindo àquilo que teria causado determinado fato. Walter Benjamin (1989, p.213-140), em “O Narrador”, demonstra que as narrativas são elaboradas segundo a experiência de quem narra. Entre os “tipos” de experiência, está a do viajante, referido no texto como o *marinheiro*, aquele que conhece portos, lugares e línguas e ao retornar traz e narra sua experiência de viagem: quem viaja tem muito que contar. O outro narrador é o *camponês* que nunca saiu de seu país, mas que escutamos com prazer narrar suas histórias e tradições (BENJAMIN, 1989 p.214). Tomemos de empréstimo as experiências dos narradores de Benjamin para observar a narrativa construída por Clara Nunes a partir de sua própria vivência.

Pensemos primeiro em Clara Francisca, nascida no interior de Minas Gerais, de família humilde, caçula de sete irmãos. O pai, violeiro e cantador da Folia de Reis, saía em cortejo pelas pequenas cidades vizinhas no dia de Natal e retornava no Dia de Reis⁶⁰. Na infância em Caetanópolis ela estava sempre a brincar de cantar e representar, usando qualquer adereço de fácil acesso, de pedaços de pano a flores colhidas nos jardins da praça; dizia então às amigas que ia cantar as músicas de Emilinha Borba na Rádio Nacional (BRÜGGER, 2008b, p.41). O que Clara cantava em suas primeiras apresentações eram estas referências: as canções de Reis e das intérpretes da “era do rádio”, este último o mais forte mediador cultural até o final da década de 1960. Essas experiências de “camponês”, narrando as tradições de sua terra, de quem (ainda) não conhecia o mundo, são as primeiras compartilhadas por ela. Radicada no Rio de Janeiro, Clara ampliou seu campo de atuação e de possibilidades para se tornar o “marinheiro”. No início da década de 1960 o Rio era um centro de efervescência cultural e, sobretudo, musical⁶¹, onde ela frequentou espaços sociais que lhe possibilitaram estar em contato com pessoas – e, portanto, com suas vivências – que expandiram seus horizontes. Em 1969 vai à África. Lá estar, contatar seu povo, sua língua, sua dança e sua música enriqueceu a experiência de Clara Nunes enquanto “marinheira” que apenas iniciava suas viagens, narradas posteriormente via canção. Esse momento foi crucial para que Clara Nunes, “filha de Angola, de Keto e Nagô”, passasse a pensar, a partir de sua própria vivência, as conexões do mundo atlântico. É assim que vemos a produção discográfica de Clara Nunes toda perpassada por atualizações das memórias africanas, de modo que, a partir do disco de 1971 e até o último, todos os seus LPs possuem menções às áfricas nas letras e arranjos, na referência aos orixás, que acompanhavam Clara também na vida pessoal, nas danças, vestimentas, indumentárias, cores e cabelos crespos que aos poucos passaram a fazer parte do processo tradutório que realizou durante toda sua trajetória.

Em um país tão profundamente marcado pelos signos negros como é o Brasil, Clara não foi a primeira nem a única a expor essas referências, conforme sublinhamos acima. A música popular urbana, sobretudo a partir de meados do século XIX, manteve laços profundos com a cultura negra diaspórica. Ao explorar esse campo, percebemos que em cada contextura histórica as áfricas aparecem nas canções com maior ou menor intensidade e frequência. O período que nos interessa é um momento de “redescoberta” e revalorização da africanidade brasileira, o que nos permite inferir que Clara Nunes fez parte de um processo

⁶⁰ Clara narrou essa experiência em entrevista à Rádio Jornal do Brasil em 18/09/1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TapEKQGHQN8>>

⁶¹ A cidade de São Paulo de fato já ganhara grande espaço como “centro de cultura”. No entanto, vamos nos deter às experiências do Rio de Janeiro por ter sido nesta cidade onde Clara se radicou e consolidou sua carreira.

mais amplo, em que diferentes instâncias sociais se mobilizavam a esse respeito. Na década de 1970,

A luta contra o racismo começa a se dar juntamente com a luta do trabalhador contra a exploração capitalista. Novos contornos surgem na relação entre raça e classe social. Os negros começam a denunciar que a exploração socioeconômica atinge de maneira diferente negros e brancos e que a superação do racismo e da discriminação racial não será alcançada simplesmente com a mudança de situação de classe. É importante somar esforços na luta contra a desigualdade social e racial. (MUNANGA, 2006, p.128-129).

No cenário internacional, explodiram diversos movimentos de insurreição não brancos, tanto na América Latina quanto em África e Ásia, influenciando de certa maneira os movimentos negros brasileiros, que tinham suas próprias demandas. Entre as mobilizações organizadas aqui, destacaram-se, principalmente, a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), fundada em 1976, e o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (1975), ambas no Rio de Janeiro (BRÜGGER, 2008, p.103), além de outras organizações já mencionadas anteriormente. Essa mobilização não se restringiu ao campo da militância negra e gradativamente se transformou em um debate público que chega aos dias de hoje, expondo uma série de questões sobre o lugar do negro em nossa sociedade. No contexto dos anos 1970, quando a discussão aflorava novamente, Clara projetou um Brasil ancorado em signos negromestiços, contribuindo para os movimentos de reelaboração da identidade negra do período.

1.3.1 “Morena de Angola”

Uma vez que estamos situando Clara Nunes no Atlântico Negro, é pertinente o destaque da presença de *Angola* em seu repertório. Desde os tempos coloniais com profundas relações com o Brasil, esse país africano, de onde milhares de pessoas foram retiradas e trazidas à força para cá, foi lembrado por muitos compositores gravados por Clara Nunes. Além das composições – algumas analisadas a seguir –, ressaltamos o Projeto Kalunga, idealizado pelo governo de Angola em 1980, que contou com a organização de Chico Buarque no Brasil e reuniu uma caravana de artistas para uma série de apresentações por lá: “Para o Projeto Kalunga, em Angola, Chico conseguiu reunir 64 artistas brasileiros que não cobraram um tostão de cachê (...) Era uma mostra de solidariedade ao povo que havia lutado e conquistado sua independência” (FERNANDES, 2007, p.226). Clara estava entre eles; dessa

viagem e de uma conversa com o compositor, segundo o biógrafo de Clara, nasceu “Morena de Angola”, inserida no disco *Brasil Mestiço*, lançado logo após o retorno da viagem:

Morena de Angola
Que leva o chocalho
Amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho
Ou chocalho é que mexe com ela?

Será que a morena cochila
Escutando o cochicho do chocalho?
Será que desperta gingando
E já sai chocalhando pro trabalho?

Morena de Angola
Que leva o chocalho
Amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho
Ou chocalho é que mexe com ela?

Será que ela tá na cozinha
Guisando a galinha à cabidela?
Será que esqueceu da galinha
E ficou batucando na panela?
Será que no meio da mata
Na moita, morena ainda chocalha?
Será que ela não fica afoita
Pra dançar na chama da batalha?
Morena de Angola que leva
O chocalho amarrado na canela
Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela

Morena de Angola
Que leva o chocalho
Amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho
Ou chocalho é que mexe com ela?

Será que quando vai pra cama
Morena se esquece dos chocalhos?
Será que namora fazendo bochicho
Com seus penduricalhos?

Morena de Angola
Que leva o chocalho
Amarrado na canela
Será que ela mexe o chocalho
Ou chocalho é que mexe com ela?

Será que ela tá caprichando
No peixe que eu trouxe de Benguela?
Será que tá no remeleixo
E abandonou meu peixe na tigela?

Será que quando fica choca
 Põe de quarentena o seu chocalho?
 Será que depois ela bota a canela no nicho do pirralho?
 Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
 Eu acho que deixei um cacho
 Do meu coração na catumbela

Morena de Angola
 Que leva o chocalho
 Amarrado na canela
 Será que ela mexe o chocalho
 Ou chocalho é que mexe com ela?

Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela
 Morena, bichinha danada, minha camarada do MPLA

O chocalho amarrado à sua canela representa o ritmo que permeia o cotidiano africano em suas várias dimensões; a ginga com a qual a morena desperta e vai para o trabalho faz parte desse ritmo. Os penduricalhos com os quais a morena namora fazendo *buchicho* representam a indumentária comumente utilizadas pelas mulheres de África e da diáspora. A própria letra traz onomatopeias que remetem ao barulho do chocalho, especialmente nos versos do refrão. Além desses elementos, no último verso o eulírico diz que a morena é sua *camarada* no MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola)⁶². Aqui vemos explicitado não apenas um trânsito cultural, mas, sobretudo, uma luta cultural operada nas relações de poder. A “Morena de Angola” não é uma justaposição entre universos e culturas; a partir dos signos que apresenta, evidencia o universo negro ressignificado no Brasil.

Em *O samba é Morena de Angola: oralidade e música* (MEIHY, 2004) encontramos uma análise sobre “(...) como, no Brasil, tem sido assumido o discurso musical que aborda a filiação do nosso samba herdado de tradições angolanas” (p. 123). Para o autor:

A existência de uma língua comum, o português, e a rica trajetória histórica que vincularam as duas partes através de sofisticada adaptação, correspondem a uma jornada de influências mútuas em que elementos das duas manifestações se trançam. (MEIHY, 2004, p, 122).

Essas manifestações foram se cruzando desde os tempos coloniais; em diferentes esferas, pela via da resistência, do conflito e da ressignificação de símbolos, as culturas

⁶² O MPLA foi fundado em 1956 e aglutinou diversos partidos e entidades que objetivavam a independência de Angola do jugo colonial português, vitória obtida em 1975.

africanas e brasileiras (ou luso-brasileiras, se pensarmos num tempo mais recuado) constituíram muitas práticas que ainda hoje são atualizadas no Brasil. No caso da música especificamente, Nei Lopes (2005) detectou duas matrizes africanas mais presentes: as conguesas e as iorubanas: “A primeira sustenta a espinha dorsal dessa música, que tem no samba sua frase mais exposta. A segunda molda, principalmente, a música religiosa afro-brasileira e os estilos dela decorrentes” (LOPES, 2005). As danças – na cultura africana indissociáveis da música – também se espalharam apresentando aproximações “com a *massemba* ou *rebita*, expressão coreográfica muito apreciada nas regiões angolanas de Luanda, Malenje e Benguela, que teve seu esplendor no século XIX” (LOPES, 2005, grifos do autor). Essas práticas tiveram desdobramentos no Brasil em diferentes formatos de danças e festas, por exemplo, o lundu e a umbigada, largamente executados ao longo do século XIX, principalmente no Rio de Janeiro.

No repertório de Clara Nunes, encontramos explícitas ligações com Angola. Em 1969 foi à África em dois sentidos: no disco *A beleza que canta* gravou pela primeira vez uma canção com menção à cultura negro-brasileira, “Guerreiro de Oxalá”, composição de Carlos Imperial, “visitando” pela primeira vez a África em seu repertório; foi à África literalmente, apresentar-se em Luanda, capital angolana, por ocasião do concurso de miss Angola. Segundo a própria cantora, essa viagem foi fundamental para que se encontrasse na umbanda, conforme entrevista citada anteriormente. Em todo o repertório de Clara, ao menos cinco gravações fazem referência direta ao país que, nos tempos da escravidão, teve o maior número de pessoas retiradas de suas terras para serem trazidas ao Brasil⁶³: “Candongueiro”⁶⁴; “Jogo de Angola”⁶⁵; “Morena de Angola”⁶⁶; “Guerreira”⁶⁷; “Brasil Mestiço, Santuário da Fé”⁶⁸. Para os objetivos desta pesquisa, optamos por nos deter na análise da canção “Morena de Angola” e a seguir “Jogo de Angola”.

Outra canção em que encontramos Angola é “Jogo de Angola”. Nela as áfricas aparecem em seu aspecto de resistência já nos primeiros versos:

*No tempo em que o negro chegava fechado em gaiola,
Nasceu no Brasil,*

⁶³ Conforme explicitado, não está em nossos objetivos escrever uma narrativa acerca de toda a diáspora africana no Brasil. Para maior aprofundamento do número de africanos embarcados para as Américas, sua procedência e seus destinos, ver HEYWOOD, Linda. *Diáspora negra no Brasil*, especialmente p.29-80.

⁶⁴ Composição de Wilson Moreira e Nei Lopes, no disco *Guerreira*, de 1978.

⁶⁵ Composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, no disco *Guerreira*, 1978.

⁶⁶ Composição de Chico Buarque, no disco *Brasil Mestiço*, 1980.

⁶⁷ Composição de Paulo César pinheiro e João Nogueira, que dá título ao disco de 1978.

⁶⁸ Composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, no disco *Brasil Mestiço*, 1980.

*Quilombo e quilombola,
E todo dia, negro fugia, juntando a corriola.*

*De estalo de açoite de ponta de faca,
E zunido de bala,
Negro voltava pra Angola,
No meio da senzala.*

*E ao som do tambor primitivo
Berimbau mharakê e viola,
Negro gritava: "Abre ala"
Vai ter jogo de Angola!*

*Perna de briga,
Camara...*

*Perna de briga,
Olê...*

*Ferro de fura,
Camara...*

*Ferro de fura,
Olê...*

*Arma de atira,
Camara...*

*Arma de atira,
Olê... Olê...*

*Dança guerreira,
Corpo do negro é de mola,
Na capoeira...*

*Negro embola e desembola...
E a dança que era uma dança para o dono da terra,
Virou a principal defesa do negro na guerra,
Pelo que se chamou libertação,
E por toda força coragem, rebeldia,
Louvado será tudo dia,
Esse povo cantar e lembrar o Jogo de Angola,
Na escravidão do Brasil.*

A primeira forma de resistência referida na letra são os quilombos, uma das mais intensas formas de sedição nos tempos da escravidão. Segundo Antônio Risério, (2012, p.331), o quilombo foi tanto *efeito* quanto *causa* das fugas e era uma prática persistente, mesmo constantemente destruído, reaparecia, refazia-se. Contudo, segundo a canção, nem era preciso sair para transgredir: “negro volta pra Angola no meio da senzala”, o que nos leva a pensar nas ressignificações elaboradas como estratégia para manter viva a África a despeito

da opressão. A capoeira, “que era uma festa pro dono da terra” (entendemos em “dono da terra” referência ao senhor de escravos) retrabalhada, virou estratégia de luta para a manutenção de suas práticas: “dança guerreira/corpo do negro é de mola na capoeira/Negro embola e desembola”. Em relação ao arranjo, os primeiros sons que ouvimos são instrumentos de percussão e a marcação de uma maraca que remete ao estalo do açoite mencionado na letra. A parte inicial “vai criando um meio ambiente sonoro para o texto” (RISÉRIO, 2012, p.212), acompanhado, a seguir, por instrumentos de harmonia (cavaco e violão) para o desenvolvimento da narrativa, que culmina com a afirmação da força coragem e rebeldia que levou à libertação.

A presença africana no cancioneiro brasileiro se dá, sobretudo, por meio do candomblé e da umbanda, porque a musicalidade inerente aos terreiros⁶⁹ foi um aglutinador e ao mesmo tempo difusor de signos culturais e musicais que participaram da formação da música brasileira, influenciando, ainda que com toda a perseguição e rejeição da cultura negra, a criação de estilos musicais populares, como o lundu, o maxixe, o maracatu, o afoxé e outros (AMARAL e SILVA, 2006, p. 191). As áfricas no repertório de Clara Nunes despontam com significados distintos se levarmos em conta a relação texto-contexto e também a circulação das canções na década de 1970, aspecto que não deve ser desconsiderado pelo historiador ao se debruçar sobre as relações entre história e música.

Em um Brasil que se queria moderno, Clara Nunes encontrou espaço para ressignificar as memórias africanas numa paisagem (sonora) em transformação. Nesse sentido, “As rítmicas africanas negras e mestiças instituíram outra Modernidade, em que tudo é possibilidade, abertura líquida e móvel, pois ao mesmo tempo a recorrência à memória acústica performática e oral, mas também ao urbano industrial, a escrita”. (AZEVEDO, 2011, p. 188). A análise realizada ao longo deste capítulo pretendeu demonstrar essa abertura a que se refere Azevedo, na qual os marcadores culturais africanos reaparecem e despontam com grande força e encontram na obra de Clara Nunes uma de suas mais fortes expressões.

⁶⁹ Para uma discussão aprofundada sobre as religiões afro-brasileiras, os textos de Reginaldo Prandi são grande referência: *Segredos Guardados – orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005 e *As religiões negras do Brasil – para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*. Revista USP. São Paulo dezembro/fevereiro 1995/1996, p. 64-83.

Capítulo 2: Em busca do “Brasil Mestiço”

No primeiro capítulo analisamos a performance de Clara Nunes pautada nas matrizes africanas existentes na cultura brasileira, apontando as práticas e representações de África presentes em seu repertório. Em diálogo com outros trabalhos acadêmicos⁷⁰ que também examinam a trajetória da artista, avaliamos a elaboração do projeto artístico que deu novos contornos à sua atuação, a presença do candomblé e da umbanda em sua música e sua relação com o universo do samba e, a partir dessas considerações, procuramos situá-la no Atlântico Negro. Neste segundo capítulo, verificaremos como Clara Nunes projetou, via canção, a ideia de um “Brasil Mestiço”, em que a questão etnicorracial ainda é muito presente, empreendendo, de certa forma, um corte em sua trajetória musical, uma vez que ela passou a levar ao público outras representações culturais, diferentes dos marcadores culturais africanos e religiosos que vinham predominando em seu repertório até o disco de 1974.

Para captar esse ponto de inflexão na obra de Clara destacamos a *ampliação/diversificação* de seu repertório, isto é, a inserção de novas temáticas e materiais sonoros, como forrós e baiões, batuques e jongs; verifica-se também uma revisitação a canções românticas, de ritmo mais lento, constantes nos primeiros LPs e que, embora não sejam foco desta análise, endossam a premissa anterior de que Clara manteve presente a paisagem sonora de tempos anteriores à sua carreira de cantora. As canções que evidenciam esse redirecionamento são os documentos aqui privilegiados, embora, em alguns momentos, a exemplo do primeiro capítulo, recorramos a documentos de outra natureza, como reportagens e entrevistas com vistas a corroborar o argumento aqui pretendido.

Para a antropóloga Rachel Baptista, que analisou a presença do candomblé e da umbanda na obra de Clara, “Acreditando no esgotamento do estilo afro, com o qual alcançou sucesso, Clara foi pouco a pouco mudando seu repertório, sua forma de aparecer para o público e o discurso sobre seu trabalho”. (BAPTISTA, 2007, p.91). Entendemos que, mais do que o esgotamento de um estilo, a mudança se deveu à reelaboração do projeto artístico e à dinâmica de um Brasil em transformação⁷¹, até porque o “estilo afro” ao qual Baptista se refere nunca desapareceu das referências de Clara mesmo quando outras representações foram incorporadas à sua performance. Ao longo deste capítulo investigaremos esse novo rumo

⁷⁰ Cf. VARGAS, 2014; BRÜGGER, 2008, 2007; BAPTISTA 2005.

⁷¹ Como já apontamos no capítulo anterior, a década de 1970 foi um período de novas demandas econômicas e sociais no Brasil; a indústria cultural, especialmente a fonográfica e a televisa, expande-se e consolida seus públicos naquele momento. A trajetória de Clara esteve, portanto, articulada a todos esses fatores.

tomado por Clara, que esteve associado, em grande parte, à mudança de produtor: a partir do disco de 1976, o poeta e compositor carioca Paulo César Pinheiro, com quem Clara se casara em 1975, assume a função. Assim como Adelzon Alves desempenhou papel de destaque na trajetória de Clara Nunes, o mesmo ocorreu com Paulo César Pinheiro.

Com a produção do compositor carioca, Clara experimentou uma performance que se abria para outras influências musicais e incorporava ao repertório temáticas ligadas ao Nordeste e à cultura popular – o que não quer dizer que as áfrias e o samba tenham desaparecido de seu repertório. Ao verificarmos os compositores mais frequentes nos discos de Clara dirigidos por Paulo César, ainda encontramos nomes recorrentes nos LPs produzidos por Adelzon Alves, como Candeia, Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito. Por outro lado, há a predominância de canções assinadas por Paulo César Pinheiro e “parceiros”, principalmente João Nogueira e Mauro Duarte. Também aparecem com frequência nos discos lançados entre 1976 e 1982 composições de Romildo e Toninho Nascimento (que também compunham em parceria), Wilson Moreira e Nei Lopes, Chico Buarque e, com menor frequência, Sivuca, Paulinho da Viola e Vinícius de Moraes. Mais do que estatística, a presença desses compositores no repertório de Clara nos ajuda a localizar a artista nesse novo momento, em que ela teve possibilidade de imergir em novos temas e gêneros musicais.

Se no primeiro capítulo destacamos os marcadores culturais de africanidades sobressalentes na obra de Clara Nunes, neste segundo momento tencionamos apontar os “marcadores culturais de mestiçagem” na performance de Clara, de modo que os dois capítulos se contrastem e se complementem, fornecendo um panorama mais global da trajetória de nossa personagem. Refletindo nessa direção, abriremos o capítulo com uma discussão teórica sobre *mestiçagem*, categoria delicada e muito discutida na historiografia brasileira e internacional. Sendo uma ideia largamente presente no repertório de Clara, não poderíamos nos furtar a esse debate, que está apresentado, pois, antes da análise do repertório que nos indica esse “canto mestiço de Clara Nunes”.⁷² Abordaremos teses mais recentes da historiografia, sempre buscando articular teoria e fonte, isto é, apreender como a performance de Clara pode ser pensada considerando as dimensões distintas da categoria.

Objetivando demonstrar a polifonia do canto de Clara, analisaremos, nas linhas que seguem, canções que compuseram o “Brasil mestiço” de Clara Nunes. Para a composição desse repertório havia intenso processo de pesquisa sobre os ritmos e a cultura brasileira de

⁷² A expressão “canto mestiço de Clara Nunes” é título do livro da professora Silvia Brügger sobre vida e obra de Clara, que referenciamos várias vezes neste trabalho por sua pertinência e aprofundamento no tema que nos é comum.

modo geral (BRÜGGER, 2008a, p. 196). Essas investigações possibilitaram a construção de um conjunto múltiplo e singular que comportou diferentes motes e rítmicas. Para essa análise é fundamental termos em mente a mencionada *expansão do repertório*, tanto em relação aos temas quanto aos gêneros musicais: veremos que Clara interpretou forrós, batuques, canções românticas e temas do cotidiano, como trabalho, moradia e dificuldades socioeconômicas. Esse pequeno mapa temático de composições é indicativo de que ela não ficara restrita ao universo negroafricano do samba, alargando seu horizonte interpretativo e performático.

2.1 O problema da mestiçagem

O debate sobre a identidade (ou talvez fosse melhor pensarmos em *identidades*, a fim de sublinhar seu caráter múltiplo) vem ocupando o pensamento brasileiro e internacional⁷³ há décadas, desde rodas de conversa cotidianas às mais acaloradas contendas acadêmicas. Sendo essa categoria uma construção social e simbólica, seu direcionamento depende de relações ideológicas e de poder; trata-se, portanto, de uma variável histórica. *Ser* (brasileiro, angolano, uruguaio, haitiano...); *pertencer* a este ou àquele grupo... O que nos leva a essas percepções? Segundo Stuart Hall (2003, p. 432),

a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade.

Nesse sentido, a identidade figura como elemento de luta político-ideológica, forjada e (re)atualizada constantemente por agentes históricos e, portanto, está sempre em transformação, mesmo quando já foi supostamente definida. Para construir suas identidades os grupos sociais buscam legitimação em um passado significativo. A perspectiva com que se voltam para o passado é móvel porque o são também as demandas do presente:

O que é definido oficialmente como “passado” é e deve ser claramente uma seleção particular da infinidade daquilo que é lembrado ou capaz de ser lembrado. Em toda sociedade, a abrangência desse passado social

⁷³ Na análise a seguir nos valem das teses que discutem a mestiçagem e suas implicações apenas no Brasil, ainda que para tanto sejam mencionados autores estrangeiros. Sabemos que a mestiçagem não é um fenômeno exclusivamente brasileiro: nos Estados Unidos, por exemplo, também é um tema deveras discutido. No entanto, a discussão mais ampla não cabe nos limites deste trabalho. Para uma comparação entre a mestiçagem no Brasil e nos EUA, cf. RISÉRIO (2012), especialmente capítulo um, quatro e cinco.

formalizado depende, naturalmente, das circunstâncias. (HOBBSAWM, 1998, p. 23, grifo do autor).

No Brasil, foi (e é) longa a busca por *qual* passado seria a base para a “identidade nacional”. Como veremos a seguir, a década de 1930 foi um período que deu contornos basilares para a definição do “ser brasileiro” e, apesar de algumas rupturas nas décadas que se seguiram, concepções centrais elaboradas durante as gestões do presidente Getúlio Vargas continuaram a permear a construção da “identidade nacional”. No livro *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* Renato Ortiz analisa o processo de construção da “brasilidade” desde o século XIX e detecta as teorias raciais que perpassaram o pensamento nacional; verifica a transição de “raça” para “cultura” na década de 1930, a aproximação/ligação entre identidade e cultura popular na década de 1960 e as relações entre Estado autoritário e cultura durante a ditadura militar. A partir dessa análise o autor aponta que “a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência (...) se desvenda enquanto virtualidade, isto é, como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam” (ORTIZ, 2006a, p. 138). Tanto Hall quanto Ortiz, portanto, reconhecem a “mobilidade” do que se convencionou chamar “identidade”, especialmente quando esta categoria se refere aos elementos que identificam o pertencimento a um grupo, sociedade ou nação.

Assim, os subsídios formadores da identidade fazem parte de um processo de escolha que culmina em um discurso de pertencimento ligado à historicidade dentro da qual ele é erigido. Como vimos no primeiro capítulo, o samba como “coisa nossa⁷⁴” esteve no centro dessa elaboração identitária: “Durante as primeiras décadas do século XX, o samba era considerado música inferior, primitiva e lasciva. A partir dos anos 30, com a Era Vargas, o samba passou a ser considerado símbolo da nacionalidade”. (AZEVEDO, 2014, p. 218). Nesse processo Getúlio Vargas elegeu dois símbolos nacionais que seriam os principais catalisadores de nossa “identidade”: a mestiçagem e o samba. A mestiçagem, outrora negativa e motivo do “atraso” brasileiro, passou a ser o elemento positivo⁷⁵ e definidor da cultura e identidade nacional:

⁷⁴ “Coisas nossas” é o nome de uma canção de Noel Rosa, na qual ele versa acerca de algumas características “genuinamente” brasileiras: “o samba, a prontidão e outras bossas/são coisas nossas”.

⁷⁵ O livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, publicado em 1933, foi um dos responsáveis por essa “mudança” de pensamento sobre a mestiçagem. Para uma análise dessa transição, cf. ORTIZ, 2006a e VIANNA, 2007. No segundo capítulo, apresentamos uma discussão mais detalhada sobre o lugar da mestiçagem na sociedade brasileira e como a música de Clara Nunes se relaciona com essa ideia.

O mistério da mestiçagem (incluindo a valorização do samba como música mestiça) tem, para os estudos sobre o pensamento brasileiro, a mesma importância e a mesma obscuridade do mistério do samba para a história da música popular no Brasil. Como pôde um fenômeno, a mestiçagem, até considerado a causa principal de todos os males nacionais ‘de repente’ aparecer transformado (...)? (VIANNA, 2007, 31).

Com Getúlio Vargas houve, pela primeira vez, um *projeto* de nação, com símbolos e valores a serem difundidos e compartilhados por todo o território e também fora dele: é assim que o samba vira também “produto de exportação”, tal como o Carnaval e suas “mulatas”. As décadas seguintes experimentaram a “modernização”, signo que passou a integrar a identidade brasileira: tudo por aqui estava se modernizando, desde as indústrias aos meios de comunicação, inclusive a música, como já tivemos oportunidade de observar. A identidade nacional erigida no período varguista pode ser considerada um “corte” porque muitos símbolos construídos naquela conjuntura permaneceram (alguns ainda permanecem) ao longo de todo o século XX.

Clara Nunes esteve em cena durante a ditadura militar, momento de *reconfiguração* da identidade nacional: o Estado autoritário teve necessidade de organizar um plano que conferisse certa organicidade em torno da cultura brasileira; precisou reelaborar também as categorias de nacional e popular e, para tanto, reservou-se o direito de manter práticas discursivas que lhe interessavam e descartar o desnecessário. (ORTIZ, 2006a, p. 130), o que implicou em transformações no campo da cultura de um modo geral – sua produção, mediação e recepção. A música brasileira esteve, ao lado de outros signos, no bojo dessas transformações, em parte comandadas pelo Estado, mas também advindas de novas demandas sociais. A chave para a compreensão do projeto identitário “oficial” brasileiro está em observar essa “identidade nacional” que tenciona a “unidade na diversidade”:

Embora houvesse uma resistência cultural dos povos indígenas como dos alienígenas que aqui vieram ou foram trazidos pela força, suas identidades foram inibidas de manifestar-se em oposição à chamada cultura nacional. Esta, inteligentemente, acabou por integrar as diversas resistências como símbolos da identidade nacional. Por outro lado, o processo de construção da identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal do branqueamento. (SANTOS; MUNANGA, 2010, p.446).

Como aponta o autor supracitado, houve a incorporação de símbolos das *resistências*, que acabou por anular sua significação no quadro das relações culturais. Essa incorporação a que se refere Munanga ocorreu no Brasil em diferentes momentos históricos e

fez com que por aqui o racismo adquirisse um conteúdo integrador, transformando resistência em símbolo nacional, o que é deveras danoso porque mascara desigualdades e problemas sociorraciais do País, como o fato de que no Brasil os mestiços são a categoria social mais excluída e discriminada, segundo o mesmo autor. Nessa direção, o samba, o mestiço, o trabalho, o Carnaval foram “esvaziados” e imbuídos de significados outros, que só começariam a ser desfeitos com as transformações operadas na década de 1970, quando, como viemos apontando, houve a gestão de novas formas de discursos – de diferentes ordens – e resistências a partir de demandas distintas, entre elas, a dos movimentos negros.

Durante o processo de elaboração da “identidade brasileira” foram construídos e/ou reforçados estereótipos que enquadraram práticas culturais em determinadas regiões: o Nordeste nos legou o forró, assim como o Rio de Janeiro nos transmitiu o samba; São Paulo herdou do século XIX a alcunha de capital do trabalho e assim por diante. É claro que uma leitura a “contra pelo” (BENJAMIN, 1989) revela muitas fissuras e quebram tais estereótipos construídos ao longo do tempo, mostrando dinâmicas sociais mais complexas, de um Rio de Janeiro que vai muito além de “cidade do samba” ou da São Paulo “da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas”.⁷⁶ Interessa destacar que, no correr na década de 1970 e início dos anos 1980, a visão de um Brasil unido pelas diferenças estava cristalizada, inclusive na cena artística, de modo que Clara, mulher de seu tempo, imprimiu à sua obra essas concepções. Clara circulou pelas regiões e musicalidades do território buscando pinçar dele o que ela entedia ser “de raiz”, “do povo”, próprio das culturas locais. A partir das sonoridades múltiplas capturadas, emerge a nação que ela chamou de *mestiça*, tanto biológica quanto culturalmente⁷⁷. Mestiçagem com bases negras, africanas, certamente, mas também sertaneja e matuta; mestiçagem operada no bojo de uma série de tensões.

Antes de passar ao exame das canções que expressam esse “Brasil mestiço” na obra de Clara Nunes, apresentamos uma análise da categoria mestiçagem com o objetivo de situar o leitor acerca da posição sócio-histórica que ela vem ocupando, sem recuarmos demasiado no tempo para não evadir os limites deste trabalho. Assim, incorporamos à discussão autores mais recentes que estudaram a mestiçagem no Brasil e colocamos suas teses em debate.

A ideia de mestiçagem como um “problema” não é apenas metafórica. Esse conceito caro às ciências humanas e à sociedade desde o século XIX ocupa o pensamento brasileiro por meio de uma acirrada controvérsia em torno de sua “definição” e implicações

⁷⁶ Verso da canção “Sampa”, de Caetano Veloso, lançada em 1978.

⁷⁷ No próximo item apresentaremos uma fala de Clara Nunes acerca da mestiçagem para discutir essa afirmação.

sociais. “A temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira”. (ORITZ, 2006a, p.21). Ao analisar teses de diferentes intelectuais do início do século XX, Renato Ortiz aponta que a mestiçagem se apresentou como dilema em diferentes contexturas históricas. Veremos a seguir que esse debate se estendeu ao longo do século XX e é patente no século XXI, com discussões inflamadas sobre o tema. Ao refletirmos sobre a mestiçagem operada no Brasil, temos o trânsito cultural entre os brancos e os povos da diáspora negra como fator evidente, assim como as tensões oriundas desse processo.

A diáspora africana no Brasil durante e após o período da escravidão perpetuou um universo simbólico formando um amálgama que permaneceria nas bases de nossa cultura. A forte presença da cultura negra no seio da sociedade nacional durante muitas décadas foi vista como o maior fator de atraso e degenerescência do povo brasileiro. Após o livro *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, “positivar” a mestiçagem, esta passou de problema social a símbolo nacional. A obra de Freyre endossou o projeto de identidade nacional construído a partir da ideia de povo miscigenado que, por isso mesmo, não enveredou pelos caminhos de discriminação e racismo dos Estados Unidos. Desse apontamento de Freyre surge “mito da democracia racial”, que parte do pressuposto de que a grande miscigenação entre brancos, negros e índios produziu uma sociedade híbrida e “harmônica”, em que os conflitos (sociorraciais) teriam sido ajustados por essa hibridização.

É preciso destacar, no entanto, que a expressão “democracia racial” *não foi* cunhada por Gilberto Freyre: em *Casa Grande e Senzala* o termo não é utilizado em nenhuma linha, em nenhuma página (RISÉRIO, 2012, p. 64), sendo uma expressão interpretativa cunhada a partir das interpretações do texto do autor:

(...) o primeiro a utilizar este termo foi Roger Bastide a partir de, provavelmente, uma livre interpretação das ideias de Freyre. O termo teria sido utilizado em um artigo publicado no Diário de São Paulo, em março de 1944, no qual Bastide reporta-se a uma visita a Gilberto Freyre. Apesar de Freyre ser o inspirador do termo, Guimarães ressalta que ele o evitou muitas vezes, tendo para o autor um significado peculiar. Freyre costuma utilizar o termo democracia étnica para pensar o tipo de relação existente entre brancos e negros no Brasil. O termo democracia racial só aparece na literatura especializada em 1952, na “Introdução” escrita por Charles Wagley do primeiro volume de uma série de estudos sobre as relações raciais patrocinados pela Unesco. (GUIMARÃES, 2002, p.139 apud AGUIAR 2008).

Gilberto Freyre operou uma mudança de perspectiva drástica em relação às teses que precederam a sua ao averiguar as relações entre negros e brancos no Brasil, passando de “raça” a “cultura”, de forma que, a partir de sua obra, mestiçagem e democracia racial são usados muitas vezes (erroneamente) como sinônimos. No presente trabalho, mais do que discutir a democracia racial que sabidamente *não existe* no Brasil, interessa destacar que o trabalho de Freyre foi um ponto de inflexão sobre o tema, inspirando outros debates, tanto para afirmar quanto para rechaçar seus pressupostos.

Sob outro ponto de vista e em uma temporalidade histórica distinta, refletindo sobre a extensão da mestiçagem ao longo dos séculos e suas implicações em diferentes sociedades, Luiz Felipe de Alencastro (1985) estuda uma *geopolítica da mestiçagem*, ou seja, considera fatores distintos e ao mesmo tempo complementares para analisar esse processo social. Assim, o autor situa diferentes “fases” da mestiçagem, localizando-a em processos históricos específicos, indicando suas especificidades conjecturais, passando pela miscigenação no Brasil, pela não-miscigenação na África, e apontando o contraste relacionado às expansões europeias entre a extensão da mestiçagem na América Latina e na África. Destaque-se ainda que esse processo implicou (e implica) em discussões diretamente ligadas às questões raciais, tanto no Brasil quanto no exterior, atrelando-se sempre a ideologias raciais, que se ligam às ações de afirmação dos grupos que se identificam e estabelecem suas alianças e exclusões dentro de uma dinâmica relacional (ALENCASTRO, 1985, p.50). No Brasil, as alianças e exclusões a que se refere Alencastro podem ser localizadas desde o século XIX, mais especificamente no período imediatamente pós-abolição da escravidão, quando o governo, em grande parte composto pela elite latifundiária *branca*, iniciou as políticas de imigração de europeus ocidentais para o Brasil, que, para além da substituição da mão de obra, tinham o “branqueamento” como objetivo maior. Embora haja, como veremos a seguir, o argumento de que a partir da mestiçagem o “enegrecimento” também ocorre, no Brasil, foi o “branqueamento” que predominou enquanto objetivo, ainda que o discurso fosse omitido/transmutado de acordo com os interesses em questão. Essa postura só foi revertida na década de 1970, quando a valorização da cultura e da estética negra ganharia força no Brasil a partir da reorganização e crescimento dos movimentos negros.

A partir de diferentes pontos de vista e em temporalidades históricas distintas, outros autores, assim como Gilberto Freyre, identificaram a ausência de conflitos raciais diretos no Brasil e entenderam que essa “lacuna” levou a uma desmobilização política dos negros no País. Entre eles, trabalharemos aqui com Carlos Hasenbalg e Kabengelê Munanga. O primeiro analisou as relações raciais no Brasil levando em conta menos o legado

escravocrata e mais as posições de classe e o papel desempenhado pelo racismo e pela discriminação na sociedade capitalista. Segundo Hasenbalg (1979), “*raça*” é traço fenotípico historicamente elaborado, “critério” sobressalente na regulação de posições na estrutura de classes e no sistema de estratificação social, e, apesar de suas diferentes formas ao longo do tempo e do espaço, o racismo caracteriza todas as sociedades capitalistas multirraciais contemporâneas (AGUIAR, 2008, p. 120). Ainda segundo o autor, “sua persistência histórica não deveria ser explicada como mero legado do passado, mas como servindo aos complexos e diversificados interesses do grupo racialmente supra ordenado no presente” (HASENBALG, 1979, p.118). A tese de Hasenbalg teve grande repercussão quando colocada em circulação, em 1979, especialmente entre o Movimento Negro Unificado (MNU), que, fundado no ano anterior, vinha atacando a ideia de democracia racial e conclamando os negros a se unirem politicamente, assumindo sua identidade racial. O pensamento de Hasenbalg encontra ecos até hoje, tanto no movimento negro quanto na historiografia relativa à questão racial. Em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (2006a) Kabengelê Munanga utiliza

o conceito de mestiçagem para designar a generalidade de todos os casos de cruzamento ou miscigenação entre populações biologicamente diferentes, colocando o enfoque principal (...) não sobre o fenômeno biológico enquanto tal, mas sim sobre os fatos sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológico decorrentes desse fenômeno biológico inerente a história evolutiva da humanidade (MUNANGA, 2006a, p.21-22).

Munanga analisa a mestiçagem no pensamento brasileiro, averiguando de que maneira intelectuais como Silvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Oliveira Vianna interpretaram o processo da mestiçagem e suas eventuais implicações na sociedade. O autor detecta em Romero e Cunha “preconceito, principalmente contra o negro” (MUNANGA, 2006a, p. 57). De modo geral, as teses inquiridas por Munanga se ligam ao pensamento racista formado no século XIX, que em linhas gerais apontava a mestiçagem e o sujeito mestiço como fatores de degeneração social. Por isso, ele entende que a empreitada de “mestiçar” a sociedade brasileira teve objetivo claro: o branqueamento da população. Refletindo nessa direção, um dos argumentos centrais de Munanga é o de que houve, no Brasil, uma aniquilação das especificidades étnicas dos diferentes componentes da sociedade, daí porque, apesar de plural, não houve aqui a formação de uma sociedade verdadeiramente plurirracial. O autor afirma, inclusive, que, por sofrerem forte pressão dessa ideologia

branqueadora, os africanos e seus descendentes caíram em um processo de alienação cultural e passaram a integrar o universo branco. Sendo assim, Munanga entende que a mestiçagem como símbolo da identidade brasileira está mais para *anulação* das diferentes identidades presentes no tecido social local, de modo que ela figuraria como um problema a ser superado porque foi pensada para diluir a identidade negra e, conseqüentemente, enfraquecer os laços entre o povo negro e mestiço (MUNANGA, 2006a).

De outro modo, o antropólogo e historiador Antônio Risério também rediscute a mestiçagem no Brasil e verifica dois problemas dessa ideia: seu ideal branqueador (daí sua grande rejeição por grupos políticos e militantes negros) e seu compromisso com a ideia de democracia racial. No texto “*Mestiçagem em questão*”⁷⁸, Risério argumenta que o pensamento racista é um tanto quanto monocular ao defender a não-miscigenação e conceber a mestiçagem sempre como embranquecimento dos pretos, mas nunca como escurecimento dos brancos. O autor concorda que há uma “pressão branqueadora” e que essa pressão tem a sua eficácia sobre *muitos* mestiços, mas não *todos*; portanto, o problema do racismo seria sua indisposição ou insuficiência para distinguir e admitir a especificidade do mestiço (RISÉRIO, 2012, p.50- 56). Assim, argumenta:

Porque mestiçagem, como disse, não é sinônimo de conagraçamento ou de harmonia. Mestiçagem não significa abolição de diferenças, contradições, conflitos, confrontos, antagonismos. Mestiçagem não implica o fim do racismo, da violência, da crueldade. E a melhor prova disso é o Brasil. Um país informal, gregário e convival, sim, mas também o país onde o candomblé foi perseguido, com templos profanados por invasões policiais (...) País onde vigora preconceitos contra pessoas mestiças de pigmentação relativamente mais escura; onde diferenças somáticas tem implicações sociais, condenando indivíduos a situações de humilhação e pobreza; onde muitos negromestiços ainda vivem em estado de semiescravidão econômica. País onde há momentos em que o *apartheid* se sobrepõe ao padê. Mas constatar essas coisas não é o mesmo que fazer de conta que a mestiçagem não existe. (RISÉRIO, 2012, p.65-66)

O argumento central de Risério para a questão da mestiçagem é que ela existe no Brasil e, portanto, deve ser assumida como processo social efetivo; ele não crê que a mestiçagem brasileira seja sinônimo da famigerada “democracia racial”, como se percebe pela citação acima; ademais, para o autor não necessariamente a identidade mestiça é fator de enfraquecimento da identidade e dos movimentos negros; sendo o Brasil um país singular e

⁷⁸ Esse texto é o segundo capítulo do livro *A Utopia Brasileira e os movimentos negros*. Neste momento destaco o excerto em questão por ser mais pertinente à discussão que ora realizo, embora tenha dialogado com a obra como um todo ao longo da pesquisa. A referência consta ao final do trabalho.

plural, deve ser analisado nas marés do vário. Esse parece um posicionamento razoável diante de tema tão espinhoso, já que leva em conta um processo social que é intenso no Brasil há séculos e aponta, ao mesmo tempo, as muitas tensões que dele decorrem, como o racismo e problemas socioeconômicos.

Considerando as teses supracitadas, é possível inferir que a mestiçagem permeou a formação da sociedade brasileira tanto como processo social quanto como projeto ideológico, uma vez que “mestiçar” o Brasil pareceu para muitos pensadores e homens de poder a solução para os “problemas de organização” da nação. No período que nos ocupa, esse projeto estava estilizado, embora fosse possível constatar, como vimos, o apagamento do negro e de suas memórias no seio da sociedade brasileira. Os movimentos negros da década de 1970 e a cena musical trataram de buscar reverter esse apagamento e Clara Nunes esteve inserida nesse processo. É preciso destacar, portanto, que a mestiçagem no repertório de Clara é bem distinta daquela ideologia do século XIX e início do XX, explicitando, inclusive, as desigualdades sociorraciais inerentes aos trânsitos ocorridos no Brasil. Essa é uma consideração fundamental para localizar Clara Nunes no contexto sociocultural em que ela esteve em cena.

2.2 Clara mestiça

Na perspectiva desta pesquisa, a poética musical de Clara Nunes está situada na segunda acepção de mestiçagem, que considera a profusão das culturas em questão e por outro lado é efetivadora dos movimentos negros em voga no período em que ela atuou. Embora não fosse militante ou ativista no sentido estrito do termo, Clara esteve em consonância com o discurso de alguns desses movimentos. Nesse sentido, moveu-se em direção ao enegrecimento da cultura e da identidade brasileiras, conferindo uma dimensão política às suas opções estéticas. Conforme destacamos no primeiro capítulo, a politização de Clara Nunes se deu via canção e atuação performática. Todas as escolhas dos sujeitos históricos (artistas ou não) são indicadores de sua postura política, seu posicionamento diante dos acontecimentos e das representações, e também um campo de disputas simbólicas. Tal posicionamento pode ser constatado a partir de uma série de escolhas realizadas pelos sujeitos: lugares frequentados, produtos consumidos, literatura e música apreciada, enfim, uma série de preferências que explicitam seu modo de ver e sentir o mundo. Sendo assim, ao nos debruçarmos sobre a obra de Clara Nunes e encontrarmos em evidência as matrizes culturais negras ancoradas no Brasil, temos um viés histórico a ser explorado.

Refletindo nessa direção, inferimos que inserir no repertório signos negros e direcionar a performance para a circulação desses elementos é uma das formas possíveis de politização, ainda mais quando levamos em conta dois fatores: a limitação da liberdade de expressão imposta pela censura do regime militar e a intensificação das discussões sobre negritude, mestiçagem e identidade nacional na década de 1970. A participação de Clara no GRAN Quilombo⁷⁹, por exemplo, foi significativa nesse sentido. Fundado por Candeia em 1975 e denominado Grêmio Recreativo de *Arte Negra* (que diferia dos Grêmios Recreativos *Escola de Samba*), essa instituição teria se originado da insatisfação do compositor com os rumos tomados pelo Carnaval e pelas escolas de samba carioca. O GRAN Quilombo deveria ser

(...) fiel ao carnaval de tempos anteriores, tributário da ‘verdadeira’ cultura negra do Brasil. Candeia basearia todas as suas ações na preservação de valores da cultura, e originados nos tempos de escravidão: a melhor forma de identificar o negro no Brasil e partir para a luta em favor de seus direitos (BRÜGGER, 2008a, p.104)

Nessa direção, temos um repertório de afirmação das áfricas e das identidades negras que estavam sendo reelaboradas na década de 1970; tal afirmação salta aos olhos quando observamos elementos performáticos em seu visual e nas capas dos LPs e acomete a escuta quando verificamos a presença dos símbolos da cultura negra e a história desses povos nas canções que Clara escolheu incorporar ao seu cancioneiro. Por outro lado, Clara Nunes evidenciou a mestiçagem no sentido gregário a que se refere Antônio Risério porque, de certa forma, exaltou as trocas culturais ocorridas no Brasil, sem, no entanto, deixar de denunciar os preconceitos e opressões sofridos pelos negromestiços brasileiros. Para a pesquisadora Silvia Brügger, a afirmação da mestiçagem na obra de Clara Nunes

Longe de negar a presença negra, africana na cultura brasileira, a reafirma. Dizer que a mestiçagem está na base da constituição da cultura e do “povo” brasileiros também não significa negar o conflito presente nas relações sociais. Talvez em função dos argumentos de Gilberto Freyre, mestiçagem e “democracia racial” são muitas vezes tomados como pares necessários, quase sinônimos. Tal interpretação parece-me equivocada. A mestiçagem pode se dar, inclusive, pela via do conflito. (BRÜGGER, 2010, p.4)

⁷⁹ Para uma discussão aprofundada sobre o papel do GRAN-Quilombo no bojo do movimento negro da década de 1970 cf. BUSCÁCIO, Gabriela. “ ‘A chama não se apagou’: Candeia e a GRAN Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação de Mestrado. UFF, 2005. Sobre a participação de Clara na GRAN Quilombo cf. BRÜGGER, 2008, p. 100-117.

O argumento de Brügger vem ao encontro do que analisamos no primeiro capítulo: a presença das áfricas na performance de Clara e, neste segundo momento, a busca por um Brasil plural racial e culturalmente, que a própria Clara chamou “Brasil Mestiço”, expressão que, não por acaso, intitula o disco de 1980. Por meio dos elementos performáticos destacados até aqui, bem como das canções estudadas, percebemos como a artista teceu um trabalho interpretativo sobre o Brasil que apontava para os permanentes e tensos contatos entre as “três raças fundadoras” do País. Essa perspectiva fica muito evidente quando pensamos no LP *Brasil Mestiço*⁸⁰, que apresenta “um predomínio de sambas, embora também registre interpretações de um xote, uma marcha e dois sambas-canção. Os temas das músicas passam por questões amorosas, pelas agruras do cotidiano, por aspectos da cultura popular” (BRÜGGER, s/d), o que endossa a hipótese de que Clara incorporou novas temáticas e materiais musicais. Nesse disco, uma das canções que melhor explicita a mestiçagem em sua obra é “Brasil Mestiço, Santuário da Fé”:

Vem desde o tempo da senzala
Do batuque e da cabala
O som que a todo povo embala
E quanto mais forte o chicote estala
E o povo se encurrala
O som mais forte se propala
E é o samba
É o ponto de Umbanda
E o tambor de Luanda
É o maculelê e o lundu
É o jongo e o caxambú
É o Cateretê, é o coco e é o Maracatu
O atabaque de caboclo, o agogô de Afoxé.
É a curimba do batucajé
É a capoeira e o Candomblé
É a festa do Brasil mestiço, santuário da fé
E aos sons
A palavra do poeta se juntou
E nasceram as canções
E os mais belos poemas de amor
Os cantos de guerra
E os lamentos de dor
E pro povo não desesperar
Nós não deixaremos de cantar
Pois esse é o único alento
Do trabalhador

⁸⁰ As capas desse disco e dos demais que servem de documento para esta pesquisa estão analisadas detalhadamente no terceiro capítulo desta dissertação. Por ora, deteremo-nos no repertório do LP e na análise de algumas canções que nele constam.

O primeiro verso da canção remete ao tempo da senzala, onde Clara parece localizar certa “origem” brasileira. “O som que a todo povo embala” vem da senzala embalando a *todo* o povo; “e quanto mais forte o chicote estala/e o povo se encurrala/o som mais forte se propala”, ou seja, a despeito da opressão e do açoite, o som não cessou de emanar, ao contrário, resistiu, ganhou força e se difundiu. Os elementos dos versos seguintes⁸¹ são originários do trânsito cultural África-Brasil: o *samba*, conforme apontamos no primeiro capítulo, nasce das negras práticas de sociabilidade; *ponto de umbanda* são canções entoadas nos terreiros; a *umbanda* nasce no Brasil oriunda da fusão entre as práticas do candomblé e dissidentes do espiritismo kardecista (PRANDI, 1996); O *tambor de Luanda* (sobre a qual a narrativa versa sempre sobre o amor, o sobrenatural ou as façanhas guerreiras) se desdobrou no Rio de Janeiro, no chamado “samba de partido alto” (LOPES, 2005), acusando uma vez mais as atualizações de práticas negroafricanas em solo brasileiro. Outro traço mestiço exibido pela letra é o *lundu*, que, segundo José Ramos Tinhorão (2012), tem sua origem na palavra calundu, dança ritual africana, de modo que o termo está relacionado aos batuques dos negros trazidos desde o período da colonização. No Brasil, fundido à cultura branca, o ritmo sincopado deu origem ao lundu-canção, difundido também em Portugal.

O eu lírico evoca também os *cantos de guerra*, podemos inferir, das nações indígenas nativas que tinham na guerra um de seus rituais celebrados com cantos próprios da ocasião. No trecho “aos sons a palavra do poeta se juntou” percebemos a presença da cultura letrada europeia, que deu versos aos sons vindos da senzala, fazendo surgir “as canções e os mais belos poemas de amor”. Na performance de Clara a mestiçagem não aparece como negação do conflito entre brancos e negros nem tampouco visa a homogeneização dos aspectos culturais. Conforme apontou Stuart Hall (2003, p.55), o campo da cultura é uma espécie de campo de batalha permanente, onde há resistências e aceitações e não há vitórias definitivas; por isso mesmo as reordenações são constantes. A mestiçagem brasileira e os símbolos que ela evoca podem ser compreendidos como um dos campos onde essas redefinições referidas por Hall ocorrem. Assim, a obra de Clara evidencia e destaca tais disputas e dá a perceber as muitas reordenações pelas quais passaram e ainda passam as relações sociorraciais brasileiras.

A partir do disco *Brasil Mestiço* foi pensado o show *Clara Mestiça*, dirigido por Bibi Ferreira. Sobre o espetáculo Clara declarou a ideia de mestiçagem nele representada:

⁸¹ Foge aos limites deste trabalho uma discussão sobre as possíveis origens das práticas mencionadas na canção. Para maior aprofundamento sobre o tema cf. AZEVEDO (2012); LARA (2007); Lopes (1992); PRANDI (1996) e (2005); RISÉRIO (2012).

Esse show (...) veio de encontro (*sic*) a todas as minhas expectativas, principalmente porque, ao elaborar o roteiro, Maurício e Paulinho se basearam no meu próprio relacionamento dentro da música popular brasileira. Essa preocupação, que eu sempre tive, de valorizar os diversos ritmos que temos, essa forte relação com as raízes da nossa cultura. E o show sou eu. “Clara Mestiça” é a mistura das raças da qual faço parte, como brasileira.⁸²

Clara destaca sua preocupação com a música popular e com as “raízes” da cultura brasileira. Essa é uma relação de longa data, já explicitada por ela e pelo então produtor Adelzon Alves na mensagem da contracapa do disco de 1971, que será analisada no terceiro capítulo. Na fala da artista, percebe-se também que a mestiçagem, para ela, passa tanto pela diversidade cultural (“os diversos ritmos que temos”) quanto pela biológica, quando ela afirma ser ela própria mestiça (“a mistura das raças da qual faço parte”). Ainda segundo Brügger, Clara

Identifica-se com o próprio Brasil Mestiço. Mas essa mestiçagem não se afirma em uma síntese, capaz de anular as diferenças. Não se realiza, por exemplo, em uma afirmação do samba como o gênero musical brasileiro por excelência. Antes pelo contrário, essa mestiçagem se dá na própria diversidade. (BRÜGGER, 2010).

O que procuramos sublinhar, portanto, é que há uma via de mão dupla na obra de Clara Nunes: uma que exalta, evidencia e atualiza as áfricas em diáspora no Brasil, e outra que considera as relações e os conflitos delas advindos como integrantes da cultura brasileira. Em *Brasil Mestiço*, “Morena de Angola” (Chico Buarque), “Viola de Penedo” (Luiz Bandeira), “Peixe com Coco” (Alberto Lonato/Josias/Maceió do Cavaco) e “Brasil Mestiço, Santuário da Fé” (Mauro Duarte/Paulo Cesar Pinheiro) são composições que tanto nas letras quanto nos arranjos apresentam práticas e representações de culturas diferentes que se tocam, às vezes em forma de celebração, às vezes de maneira conflitante como é próprio das relações sociais. Outra canção em que os trânsitos culturais são evidentes é “Banho de Manjerição”, primeira canção do “Lado A” do disco *Esperança*:

Eu vou me banhar de manjerição
Vou sacudir a poeira do corpo
Batendo com a mão
E vou voltar lá pro meu congado

⁸² Depoimento de Clara Nunes no Jornal do Canecão, No. 4, Ano I. São Paulo, Canecão Anhembi, 1981, citado por Silvia Brügger no artigo *Mestiçagem e Afrodescendência na obra de Clara Nunes*.

Pra pedir pro santo
Pra rezar quebranto
Cortar mal olhado

Eu vou bater na madeira três vezes
Com dedo cruzado
Vou pendurar uma figa no aço do meu cordão
Em casa um galho de arruda é que corta
Um copo d'água no canto da porta
Vela acesa, e uma pimenteira no portão.

É com vovó Maria que tem simpatia
Pra corpo fechado
É com pai Benedito que benze os aflitos
Com toque de mão
E pai Antônio cura desengano
E tem a reza de São Cipriano
E tem as ervas que abrem caminhos
Pro cristão.

Esse samba nos leva a um universo de crenças e práticas místicas e religiosas. O banho de manjerição é um ritual da umbanda realizado quando a pessoa sente necessidade de purificação; toma-se o banho apenas de manjerição ou com outras ervas, como já mencionado anteriormente, para limpar o corpo do sujeito de maus fluidos. O eu-lírico une dois universos: vai “pedir pro santo/praz rezar quebranto”; *santo* é uma entidade da religião católica a quem os fiéis são devotos, dedicam suas preces, direcionam seus pedidos e orações. *Quebranto* pode ser entendido como “feitiço” na linguagem popular. Uma pessoa com quebranto estaria, portanto, sob a vigência de um mau-olhado, uma energia ruim que lhe foi desejada, cabendo ao santo “rezar quebranto” para livrar o fiel do feitiço que lhe foi rogado. Reparemos que o eu lírico mistura as duas esferas para pedir proteção contra mau olhado, outra crença que não consta exatamente em doutrina religiosa “oficial”. Na estrofe seguinte são evocadas práticas de diferentes ordens: bater na madeira, usar um amuleto (figa), acender vela e, uma vez mais, o uso de ervas. Fica entendido que todas estas práticas mágico-religiosas coexistem e são realizadas simultaneamente, sem qualquer prejuízo da fé.

A última estrofe alude a práticas de três crenças distintas: “corpo fechado”, referência a um ritual umbandista em que os iniciados recebem proteção dos orixás e entidades e por meio do qual, segundo a tradição, não podem ser atingidos pela maldade alheia; “benzer um aflito” pode ser lido tanto como uma prática do espiritismo, em que os médiuns evocam os espíritos de luz para aliviar as dores terrenas, quanto uma crença popular, segundo a qual alguns “curandeiros” têm o dom de curar as aflições; a reza para um santo também aparece como recurso; por fim, um claro exemplo de ritos religiosos em fusão: um

banho de ervas que abre caminhos para o *cristão*, ou seja, mais uma vez, recorre-se às ervas como elemento disponível para ser utilizado por crentes de uma religião que não aquela na qual tal costume é usual.

Para finalizar a análise dos marcadores de mestiçagem presentes no repertório de Clara, examinaremos uma canção que possibilita localizar a narrativa musical da intérprete perante o debate da mestiçagem. Como vimos no primeiro capítulo, a matriz africana geradora do Brasil é reverenciada no repertório de Clara por meio das práticas e representações que permaneceram e das que foram criadas em solo brasileiro durante a diáspora negra. No disco *Nação* o “*filho Brasil mestiço*” – considerando todas as implicações do termo destacadas acima – pede benção à “Mãe África”. Nessa composição de Sivuca e Paulo César Pinheiro, estão postas as profundas ligações entre esses dois territórios separados fisicamente pelo Atlântico, mas conectados por relações outras, como observamos na canção:

No sertão, mãe que me criou
Leite seu nunca me serviu
Preta-Bá foi que amamentou
Fio meu e o fio do meu fio

No sertão, mãe preta me ensinou
Tudo aqui nós que construiu
Fio, tu tem sangue Nagô
Como tem todo esse Brasil

Oiê, dos meus irmãos de Angola, África
Oiê, pra Moçambique-Congo, África
Oiê, para a nação Banto, África
Oiê do tempo do Quilombo, África

Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá
Filho Brasil pede a bênção
De Mãe África

Ao contrário do que poderia se pensar, o arranjo da canção *não é* predominantemente percussivo: é um acordeão que dá as primeiras notas, seguido de um naipe de cordas que passa a acompanhar o eu lírico nas duas primeiras estrofes, mais declamadas do que cantadas; quanto ao gênero, podemos enquadrá-la genericamente como “forró”. Em relação à letra, os primeiros versos apresentam uma relação materna: a mulher preta que amamenta não uma, mas duas gerações (“fio meu e fio do meu fio”). Essa mulher é a metáfora para a África que “alimentou” o Brasil por muito tempo, no sentido simbólico e concreto: tal alimentação é provida por África em um processo em que os saberes e fazeres do

povo negro são reinventados por meio de “fluxos e refluxos” culturais, como nos versos “no sertão, mãe preta me ensinou/tudo aqui que nós que construiu”. Sendo assim, o “sangue do Brasil” se misturou com “o sangue de África”: o filho amamentado por ela tem sangue *nagô*, “como tem todo esse Brasil”, por isso são saudados todos os seus irmãos africanos: Congo, Angola, Moçambique e bantos. O “filho Brasil” então referenda a África, uma vez mais, via universo religioso: “pelo bastão de Xangô/e o caxangá de Oxalá”. A nação de Clara, portanto, é nascida de África. Os conflitos e as tensões dessa relação “maternal” são inerentes ao processo de crescimento e formação do “filho” gerado. Tais fissuras – e não apenas as amenidades da longa e profunda relação África-Brasil – foram cantadas por Clara Nunes em motes diversos, como os tempos da escravidão, trânsitos culturais e problemas sociorraciais brasileiros. Para Silvia Brügger:

Esta valorização de uma filiação do Brasil a África relaciona-se, em uma via de mão dupla, com posicionamentos de parte do movimento negro (...) Clara Nunes atuou no sentido de fortalecer as propostas do movimento negro, na medida em que divulgava com seu canto uma mensagem de mesmo teor da 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 desse movimento criava condições sociais favoráveis à produção e difusão da obra da cantora (BRÜGGER, 2008, p.125-127)⁸³.

Buscamos demonstrar até aqui que a presença permanente das áfricas na performance de Clara Nunes não impediu que ela inserisse em seu repertório impressões sobre o Brasil e sua cultura como *mestiços* – e mesmo desse declarações explícitas sobre o assunto–, ideia polêmica que permeia a sociedade e o pensamento brasileiro. Apontamos que Clara projetou um Brasil ancorado em signos negros que mantém um “núcleo duro” de práticas, que, em profusão com outras vivências, ressignificam-se e se reinventam em um novo tecido social. Circulando pela obra, verificamos que, ao lado de outros mediadores culturais, Clara conferiu direção à sua trajetória artística a partir de um processo de escolha e ressignificação simbólica operada no seio da música popular brasileira.

⁸³ A professora Silvia Brügger também analisou “Mãe África”, texto com o qual dialogo nesta análise e procuro contribuir com a discussão fazendo outros apontamentos acerca da letra da canção. Cf. Brügger, 2008, especialmente p.124-129.

2.3 Clara entre o morro e o sertão

Passamos agora ao exame de duas temáticas que também se destacaram nesse momento que estamos considerando como o de uma expansão no repertório de Clara Nunes: o morro e o sertão. No primeiro capítulo já discutimos alguns pontos em relação ao morro, visto como espaço social mítico de realização do samba, de acordo com Muniz Sodré. Neste momento, abordaremos tal território a partir de sua evocação em algumas canções interpretadas por Clara, verificando as significações desse espaço sociogeográfico na dinâmica social brasileira. De outro modo, partiremos a outros universos também constantes nas interpretações de nossa personagem: o sertão nordestino e o “grande sertão” de Minas Gerais. Nesses dois “grupos” estão canções que temática e musicalmente inserem novos subsídios no Brasil mestiço de Clara Nunes. A congregação desses novos subsídios, que permitiu constante renovação do projeto artístico da intérprete, pode ser observada no texto que consta no LP *As forças da natureza*, do qual analisaremos a seguir este excerto:

A gravação de um disco de música brasileira é, para início de conversa, coisa muito séria. E é assim, levando a sério, que Clara faz, a cada ano, um LP importante e de grande aceitação pelo público que a consagrou e que a apoia sempre. Mas o público é exigente. Ele cansa facilmente daquilo que se repete. Ele quer do artista aquilo de que o artista é dotado: a criação. Por isso o disco anual de Clara requer um cuidado muito grande, como vem sendo feito nos 10 LPs que ela já gravou até hoje. Em cada um mostrando inovações. Evoluindo. Se superando. Despertando, cada vez mais, o interesse e a emoção de quem a escuta. Sem apelações popularescas e simplórias. Procurando, sim, fazer a verdadeira arte popular⁸⁴. Aquela que alcança qualquer classe, sem distinção. E é assim que se fez, nesse ano de 77, mais um disco brasileiro de categoria.⁸⁵

A longa transcrição do documento se justifica porque ele contém informações que endossam o argumento que ora expomos. Não é um texto assinado por Clara Nunes. Ainda assim o consideramos parte de sua performance, já que ela não era passiva de um projeto ou de imposições colocadas pela gravadora e produtores, ao contrário, tinha participação ativa nas escolhas daquilo que compunha os discos. Na dinâmica de transformação pela qual passava a música brasileira Clara encontrou espaço para interpretar gêneros outros: “Com o surgimento das ‘tendências’ mineira e nordestina, sobretudo após 1972, o quadro se torna mais diversificado, incorporando outros materiais musicais (regionais) e tradições poéticas” (NAPOLITANO, 2005, p. 71, grifo do autor). Ao lado de seus produtores, Clara soube ler as

⁸⁴ A discussão sobre cultura e arte popular na obra de Clara Nunes nos ocupará no terceiro capítulo.

⁸⁵ Texto retirado do encarte do disco *As forças da natureza* lançado pela Odeon em 1977.

variações inerentes ao campo musical e pinçar nesse movimento os elementos essenciais para a elaboração de seu trabalho interpretativo sobre o Brasil.

Um dos novos motes são as estórias de “sujeitos comuns”, “pessoas simples”, do interior de diferentes regiões do País, que têm algumas de suas práticas narradas pela poética musical da artista. Essa narrativa é encontrada em uma de suas canções menos veiculadas⁸⁶: “Sagarana”, parceria de João de Aquino e Paulo César Pinheiro, do disco *As forças da Natureza* (1977). O encarte desse LP, do qual analisamos acima um excerto de texto, apresenta também um comentário acerca de cada canção. Sobre “Sagarana”:

Uma saudação ao escritor João Guimarães Rosa, mineiro de Cordisburgo, que faz fronteira com Paraopeba (terra de Clara). A região da estória é aquela. *A música é um batuque, gênero do lugar*. A linguagem é a do Guimarães Rosa. A gravação é definitiva (...).⁸⁷

É pertinente a leitura atenta das palavras que auxiliam na construção do cenário e dos arquétipos dos personagens.

A ver, no em-sido
 Pelos campos-claros: estórias
 Se deu passado esse caso
 Vivência é memórias
 Nos Gerais
 A honra é-que-é-que se apraz
 Cada quão
 Sabia sua distrição
 Vai que foi sobre
 Esse era-uma-vez, 'sas passagens
 Em beira-riacho
 Morava o casal: personagens
 Personagens, personagens
 A mulher
 Tinha a morenês que se quer
 Verde olhar
 Dos verdes do verde invejar
 Dentro lá deles
 Diz-que existia outro gerais
 Quem o qual, dono seu
 Esse era erroso, no à-ponto-de ser feliz demais
 Ao que a vida, no bem e no mal dividida
 Um dia ela dá o que faltou
 É buriti, buritizais

⁸⁶ A premissa de que essa música é pouco veiculada se baseia na observação das canções do repertório de Clara que ainda hoje circulam em coletâneas e programas de rádio e televisão e também em análise de reportagens póstumas que, ao rememorar a trajetória de Clara, recorrem a composições outras, entre as quais mais aparecem “Conto de Areia”, “O Mar Serenou”, “Guerreira”, “Canto das três raças” e “Portela na Avenida”.

⁸⁷ Excerto retirado do encarte do disco *As forças da natureza* (Odeon, 1977). Acervo pessoal da autora.

É o batuque corrido dos gerais
 O que aprendi, o que aprenderás
 Que nas veredas por em-redor sagarana
 Uma coisa é o alto bom-buriti
 Outra coisa é o buritirana...
 A pois que houve
 No tempo das luas bonitas
 Um moço êveio:
 - Viola enfeitada de fitas
 Vinha atrás
 De uns dias para descanso e paz
 Galardão:
 - Mississo-redó: Falanfão
 No-que: "-se abanque..."
 Que ele deu nos óio o verdêjo
 Foi se afogando
 Pensou que foi mar, foi desejo
 Foi desejo, foi desejo
 Era ardor
 Doidava de verde o verdor
 E o rapaz quis logo querer os gerais
 E a dona deles:
 "-Que sim", que ela disse verdeal
 Quem o qual, dono seu
 Vendo as olhâncias, no avôo virou bicho-animal:
 Cresceu nas facas:
 O moço ficou sem ser macho
 E a moça sem verde ficou
 É buriti, buritizais
 É o batuque corrido dos gerais
 O que aprendi, o que aprenderás
 Que nas veredas por em-redor sagarana
 Uma coisa é o alto bom-buriti
 Outra coisa é o buritirana...
 Quem quiser que cante outra
 Mas à-moda dos gerais
 Buriti: rei das veredas
 Guimarães: buritizais!

Homônima ao livro⁸⁸ do escritor mineiro João Guimarães Rosa lançado em 1946, “Sagarana” nos indica o interesse permanente de Clara por diferentes “Brasis” e, especialmente, pelas coisas de “sua terra”, já que a narrativa da música se passa no interior dos Gerais, onde, não por acaso, situa-se cidade de mesmo nome. A presença de “Sagarana” no LP confirma a premissa anterior sobre a diversificação empreendida por Clara; endossa a supracitada afirmação de Marcos Napolitano acerca das incorporações dos materiais musicais

⁸⁸ *Sagarana*, de Guimarães Rosa, foi lançado em 1946. Não caberia nos limites deste trabalho fazer uma discussão aprofundada da obra, contudo, cremos ser pertinente o apontamento de sua intertextualidade com a canção interpretada por Clara Nunes, não apenas pela homenagem prestada ao escritor, mas, sobretudo, porque ambos, Clara e Rosa, ao versarem sobre os Gerais, dão-nos indicativos das possíveis interpretações de Brasil que ora investigamos. Para esta pesquisa a edição consultada foi a de 2007, que consta nas referências bibliográficas.

regionais no bojo da MPB; remete-nos também à paisagem sonora de sua infância, “um batuque, gênero do lugar” onde cresceu junto às Folias de Reis, festas e ritmos populares do interior brasileiro, ratificando a ideia de experiência apontada na introdução deste texto. Em intertextualidade com o livro, a canção é uma estória cantada que traz ao leitor-ouvinte o universo neologístico do escritor mineiro entoado na voz de Clara Nunes. Na obra composta por nove contos, Rosa explora o universo do sertão, dos vaqueiros e jagunços, das crenças populares, das rezas e feitiços para “fechar o corpo” e das relações pessoais, familiares e amorosas. A maioria dos contos, tal como a canção acima, possui narradores em terceira pessoa e tem como espaço da narrativa o interior de Minas Gerais, suas vilas e povoados. Lançando um olhar panorâmico sobre os discos de Clara que são fontes para este trabalho, é possível estabelecer um paralelo não apenas entre “Sagarana” canção e *Sagarana* livro, mas deste último com o repertório de Clara como um todo, já que, como Rosa, ela mergulhou nesses universos, projetando-os poeticamente a partir do “coração” do Brasil.

“Sagarana” permite ainda que lancemos um olhar para a pluralidade buscada por Clara Nunes e seu empenho em difundir a cultura popular brasileira, não ficando presa a um só gênero musical e inserindo em sua obra uma narrativa de práticas e vivências de um Brasil pouco lembrado pela indústria cultural de modo geral. A letra apresenta traços específicos da localidade tratada na canção, como em “nos Gerais/a honra é-que-é-que se apraz”, onde a *honra* aparece como valor de conduta; a contenda entre os personagens é resolvida “na faca”: para salvar sua honra, o homem traído se vinga violentamente tanto de sua esposa quanto do forasteiro com quem ela o trai. Há ainda a descrição dos *cenários* dos Gerais: a estória se passa em “campos-claros” e o casal-personagens morava “em *beira-riacho*”, em meio aos buritis e buritiranas. A descrição dos traços físicos – também muito presente em textos de Rosa – põe à vista do leitor-ouvinte uma mestiça: “a mulher/tinha o *morenês* que se quer/*verde olhar*/dos verdes do verde invejar”. A pele escura se mistura aos olhos claros, indicando-nos a presença de fenótipos distintos em um único corpo.

Conforme sublinhamos, a cultura brasileira passou por uma série de “definições” sobre seus símbolos e esse processo é muito perceptível na poética de Clara. A regionalização das “coisas típicas do Brasil” operada na década de 1930 pelo ideal nacionalista e os debates sobre a formação e caracterização da cultura nacional na década de 1950 se estenderam no pensamento por brasileiro por décadas, tendo ressonância no trabalho de Clara e de outros artistas. Assim, seu “Brasil Mestiço” passava pela articulação entre as diferentes “partes da nação”. Refletindo nessa direção e tendo em mente os novos materiais sonoros e tradições poéticas incorporados pela música popular e por Clara Nunes, é possível sair dos campos dos

Gerais e encontrar o Nordeste e a “música nordestina” como outro ponto de inflexão na trajetória artística de nossa personagem. No disco de 1976, *O canto das três raças*, “Alvorço no sertão”⁸⁹ (Aldir Soares/Raymundo Evangelista) dá voz a essa região versando sobre o problema da seca. No encarte do LP (à semelhança de *As forças da natureza* analisado acima), antes da exposição da letra de cada canção, há uma breve explanação do então produtor Paulo César Pinheiro, o que é bastante elucidativo enquanto documento, já que pode fornecer indicativos acerca da composição e de por que ter sido ela escolhida para fazer parte daquele disco. Examinando o documento a partir dessa articulação, é possível entrever a obra de Clara com mais completude.

De “Alvorço no sertão” diz Paulo César Pinheiro: “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”⁹⁰. A fala de Paulo César remete à paisagem sonora experimentada por Clara antes mesmo de ela se profissionalizar. Tendo em vista que levamos em conta a experiência da artista entrelaçada à sua performance, a paisagem sonora ganha destaque na medida em que traz à tona um referencial musical dos tempos de Paraopeba. Com “Alvorço no Sertão”, Clara leva a público outro panorama de seu “Brasil Mestiço”: Macaíba, cidade do interior do Rio Grande do Norte, é o cenário que representa (ainda que genericamente) o sertão brasileiro, evocado já no primeiro verso em sua característica mais evidente, o calor que queima como fogo:

Êta, meu sertão pegando fogo
 Êta, Macaíba em alvorço...
 E só se vê caminhão pelas "estrada"
 E aquela poeirada matando meu coração

Êta, os cavalo tão rinchando
 Êta, os "papagaio" tão voando
 E só se vê os matuto na estrada
 Com a sua fiarada vão cantando seu rojão

Tralálálá laialaia...

⁸⁹ Essa não é a única canção interpretada por Clara que trata das práticas e representações nordestinas. Como não é meu objetivo analisar *todo* o seu repertório, escolhi examinar aqui as mais pertinentes à problemática do capítulo.

⁹⁰ Excerto retirado do encarte do LP *O canto das três raças* (Odeon, 1976). A data do texto no encarte é 12/08/1976. Acervo pessoal da autora.

O acordeão abre a canção antes de Clara entoar o primeiro verso; prossegue acompanhada de violão, cavaco, baixo e bateria⁹¹, em linguagem absolutamente informal anunciando a saída dos migrantes que fogem da seca pela estrada poeirenta. “*E só se vê/os matuto na estrada/com a sua fiarada/vão cantando seu rojão*”, versos finais da letra, informam-nos a migração do sertanejo, processo marcante no Brasil principalmente a partir da década de 1950, devido tanto às dificuldades vividas pelo povo sertanejo quanto à intensa industrialização da região Sudeste, que, aos olhos de muitos sujeitos, era a oportunidade para uma vida melhor, longe do alvoroço no sertão. Manifesta-se, uma vez mais, a relação entre história e música popular brasileira, permitindo que o leitor se aproxime do passado a partir da canção, que, com licença poética, representa um cenário social possível.

A expressão *matuto*, usada para se referir aos personagens, caiu em certo desuso, mas era comumente utilizada para se referir ao “caipira”, ao “que vive no mato”, segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Um dos matutos mais conhecidos do Brasil foi Jeca Tatu, personagem do escritor Monteiro Lobato. Jeca era a metáfora para o sujeito abandonado pelo Estado, condenado a lidar com suas próprias mazelas geradas pelas desigualdades sociais brasileiras. O matuto da canção segue “cantando seu rojão”. Podemos inferir aqui a migração embalada por canções entoadas pelos sujeitos e que contam sua própria história. Cantar enquanto se labuta é um ato enraizado nas práticas brasileiras desde os tempos da escravidão, quando os trabalhadores negros entoavam seus cânticos, que mais adiante conheceríamos como *lamentos*. É interessante notar que essas narrativas em forma de canção próprias da diáspora negra no Brasil trazem experiências dos sujeitos e que essa prática se estendeu ao longo dos séculos para outros segmentos sociais.

As práticas e a música nordestina aparecem também em “Feira de Mangaio” (Sivuca/Glorinha Gadelha), última gravação do disco *Esperança*, lançado em 1979.

Fumo de rolo arreio de cangalha
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar
 Bolo de milho broa e cocada
 Eu tenho pra vender, quem quer comprar
 Pé de moleque, alecrim, canela
 Moleque sai daqui me deixa trabalhar
 E Zé saiu correndo pra feira de pássaros
 E foi passo-voando pra todo lugar

Tinha uma vendinha no canto da rua
 Onde o mangaieiro ia se animar

⁹¹ Esses instrumentos constam também no encarte do disco, quando o produtor expõe o arranjo musical e os músicos que o executaram na gravação.

Tomar uma bicada com lambu assado
E olhar pra Maria do Joá

Cabresto de cavalo e rabichola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Farinha, rapadura e graviola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pavio de candeeiro, panela de barro
Menino vou me embora
Tenho que voltar
Xaxar o meu roçado
Que nem boi de carro
Alpargata de arrasto não quer me levar

Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua
Fazendo floreio pra gente dançar
Tem Zefa de purcina fazendo renda
E o ronco do fole sem parar

Eita, forró da *muléstia*!

Repare o leitor na complexidade dos signos apresentados nos versos da canção: os “produtos culturais” elencados emergem tanto da cultura branca quanto das práticas negras. É significativo também que seja uma canção que evoque o Nordeste e sua dinâmica social (a própria feira, o fazer renda, o ronco do fole), já que este foi o primeiro território brasileiro onde brancos e negros enlaçaram suas práticas em um quadro de negociação, conflito, permanência e reinvenção de saberes e fazeres que deram origem a um novo tecido social. No processo de “redescoberta” do Nordeste pelos artistas e intelectuais dos anos 1960/70, muitos deles (nordestinos ou não) cantaram a cultura local, como os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, o que evidencia a “tendência nordestina” mencionada acima no processo de reacomodação da música popular.

Conforme viemos verificando, encontra-se na obra de Clara Nunes vasta referência a um Brasil pluricultural, polifônico e socialmente tenso. Uma das críticas mais presentes nas canções interpretadas por Clara é a tensão sociorracial que perpassa o Brasil desde os tempos coloniais. Já tivemos oportunidade de avaliar que essas canções não fazem (apenas) a exaltação do “encontro das três raças” que formaram a cultura brasileira, mas destacam também os conflitos decorrentes desse processo. O viés da crítica social é patente no cancionário de Clara, embora esse não seja um aspecto muito observado nos estudos sobre sua

trajetória, os quais direcionam mais as análises para a religiosidade e a presença das áfricas em sua performance. Uma vez que já dialogamos com trabalhos que se inclinam sobre esses temas, passamos agora a apresentar uma perspectiva que pudemos perceber ausente nos estudos sobre a artista, qual seja, investigar a crítica social nas composições que ela interpretou a partir do apontamento de territórios “excluídos”, como favelas, morros e subúrbios e periferias.

A análise a seguir observa tais territórios de modo a perceber como eles se articulam a dinâmicas sociais específicas no tempo e no espaço e, concomitantemente, possuem características próprias, maneiras de vida específicas que se moldam de acordo com as condições objetivas de possibilidades e códigos simbólicos erigidos conforme práticas sociais determinadas. A noção de *território* é aquela do espaço vivido, permeado por experiências múltiplas que, ao se tocarem e até entrarem em conflito, fazem com que a cidade não conte seu passado, mas *contenha* esse passado, o qual deve ser interrogado pelo historiador. Esse trabalho de apuração pode ser feito tanto pela análise da cidade física (ruas, monumentos, arquitetura) como por meio da cidade simbólica (modos culturais de viver, territórios, valores e sociabilidades) (NEVES, 1994). Assim, a evocação desses territórios a partir das canções possibilita a recuperação do processo de reconstituição de espaços da cidade em seu processo contínuo de destruição e construção – material e simbólica.

O cotidiano e a luta do trabalhador brasileiro aparecem no repertório de Clara em canções como “Minha gente do morro”, “Abrigo de vagabundos”⁹² e “Dia a Dia”⁹³, que têm como temática central o trabalho e as dificuldades enfrentadas pelas pessoas desfavorecidas social e materialmente. Alguma menção sobre esses aspectos é feita também em “Canto das três raças”, do disco homônimo de 1976; “Partido Clementina de Jesus” (*As forças da natureza*, 1977) e “Meu sapato já Furou”, registrada no LP lançado em 1974, o último da parceria Clara-Adelzon. A maioria das canções com temáticas mais voltadas para os problemas sociais está nos discos da fase “pós-Adelzon”, indicando uma ampliação do repertório de Clara, em que a questão etnicorracial ainda é presente, mas divide espaço com novos motes.

Há que se destacar ainda que, neste segundo momento da trajetória de Clara, o Brasil de meados dos anos 1970 e início dos 1980 acordava do “milagre econômico” forjado pelos militares e a recessão que afundaria o País ao longo década de 1980 dava seus primeiros

⁹² Ambas do disco *Esperança*, 1979. “Minha Gente do morro” é uma parceria de Candeia e Jaime. “Abrigo de Vagabundos” é de Adoniran Barbosa. Analisaremos esta canção adiante.

⁹³ De *Brasil Mestiço*, de 1980, composição de Candeia.

sinais, acentuando o quadro de desigualdade secular existente aqui, de modo que as gravações de Clara são, de certa forma, uma “crônica” daquele contexto. A crônica, mesmo como gênero despretensioso, ao ser interrogado pelo historiador, pode revelar um material precioso acerca da cidade, já que se refere ao cotidiano e às pessoas. Embora saibamos que as canções não são compostas por cronistas “de ofício”, sua abordagem como tal é profícua, já que a partir dela podemos analisar a dinâmica da cidade não como “cenário” do dia a dia, mas como parte integrante e ativa do cotidiano das pessoas comuns. No disco que tem o sintomático nome *Esperança* (1979) está “Minha Gente do Morro”, que dialoga com o texto que consta na contracapa do LP:

Ontem estive no morro e voltei chorando
 Meu povo sofrendo, crianças penando
 Morro sem malandro que já tem senhor (Vejam só)

Disseram que compraram o morro
 Estão derrubando os barracos de zinco
 Estão se acabando
 Pra morar no morro tem que ser doutor

Mudaram o meu povo pra longe, bem distante
 Aonde Deus não faz morada
 Que culpa tenho eu se nasci pobre
 Se não posso levar vida de nobre
 Meu salário não dá se-quer pra alimentar
 E as crianças não entendem o porque
 Que eu nada mais posso oferecer
 E nem eu posso entender

Mas um dia
 Hei de ver o meu povo feliz a cantar...

O eu lírico inicia a narrativa relatando sua visita ao morro e a constatação do sofrimento dos habitantes do lugar, além de, já na primeira estrofe, explicitar sua ligação com essas pessoas (“*meu povo*”). É possível inferir que, apesar da afeição ao povo do morro, o eu lírico *não* habita esse território (“*estive no morro e voltei chorando*”). O que o narrador constata é o “apagamento” da dinâmica social do morro: vão-se os barracos de zinco e a gente do lugar. Dando voz à gente do morro, questiona: “Que culpa tenho eu se nasci pobre/Se não posso levar vida de nobre/Meu salário não dá sequer pra alimentar/E as crianças não entendem o porque/Que eu nada mais posso oferecer”. Nesses versos temos uma crítica à desigualdade social secular do Brasil, que podemos identificar na oposição pobre/nobre; nesse sentido também, o salário que não dá para alimentar é um indicativo não só da pobreza, mas, num espectro maior, sinal que anuncia a “década perdida” da economia brasileira, que

assolaria o País já nos primeiros anos do decênio 1980. No momento de lançamento de *Esperança*, o Brasil vivia os anos finais da ditadura militar: “O período Figueiredo combinou dois traços que muitos consideravam de convivência impossível: a ampliação da abertura política e o aprofundamento da crise econômica” (FAUSTO, 2006, p. 278). Essa tensão social ficaria explícita no repertório de vários artistas e também na reorganização dos movimentos sociais, que, agora com possibilidade de expressão, reivindicavam exatamente a reformulação da economia.

É muito significativo que a canção se refira à derrubada dos barracos de zinco e à mudança do povo para longe, já que, desde o seu surgimento em meados do século XIX e mais intensamente no início do século XX, a favela é símbolo de perigo, pobreza e desorganização; seus habitantes foram e são julgados perigosos e como pessoas que não se esforçaram o suficiente para estarem em “melhores condições”. “A favela é o quarto de despejo de uma cidade”, onde os pobres eram os “trastes velhos”, (JESUS, 2013, p.195), dizia a catadora de papel Carolina Maria de Jesus⁹⁴, que viria a se tornar escritora mundialmente famosa após a descoberta e edição de seus diários, os quais descortinavam para o mundo o cotidiano da favela do Canindé em São Paulo. Naquela contextura, a década de 1950, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo (guardadas as devidas contingências históricas de cada uma) as favelas acompanhavam o crescimento, via de regra, desordenado e desigual dessas capitais.

Analisando o crescimento e organização das cidades no Brasil, Antônio Risério constatou uma “arquitetura do medo”, que seria gerada pela insegurança causada pelas desigualdades socioeconômicas, especialmente nas sociedades atuais em que a segregação espacial divide explicitamente a cidade: “(...) de um lado, os bairros desassistidos, carentes de infraestrutura urbana e serviços públicos elementares e, de outro, os condomínios fechados, os *shoppings centers* e os grandes conjuntos de escritórios” (RISÉRIO, 2012, p. 303). Dentro dessa lógica bipartida, a favela é encarada pela sociedade como “fora dos padrões”, e tratada muitas vezes como o “quarto de despejo” presente na metáfora de Carolina de Jesus.

Ao estudar o samba e as transformações urbanas no Rio de Janeiro entre 1950 e 1979, a pesquisadora Adriana Santorelli Barbeiro (2014) analisou a estética do espaço a partir de vida e obra do cantor e compositor Zé Kéti. Um dos objetivos do trabalho de Barbeiro é a

⁹⁴ Nascida em Sacramento, Minas Gerais, em 1914, Carolina Maria de Jesus se instalou naquela que era uma das maiores favelas de São Paulo na década de 1950, a Canindé, desocupada em meados dos anos 1960 para construção da Marginal Tietê. Os registros do cotidiano de Carolina e da favela do Canindé foram descobertos pelo jornalista Audálio Dantas, responsável pela edição e publicação dos escritos. A edição do *Quarto de despejo* consultada nesta pesquisa é de 2003.

desconstrução da “cidade partida”, no caso, o Rio de Janeiro, onde se contrastam o Rio *cidade maravilhosa* e a *cidade favela*, “sempre representadas como opostas em finalidades e valores” (BARBEIRO, 2014, p. 67). A autora examina os discursos que indicam a existência dessa cidade partida e que atualmente culmina na arquitetura do medo referida por Risério. A pesquisa de Santorelli dialoga com este trabalho, entre outros fatores, porque a autora, ao analisar canções de Zé Ketí, procura perceber uma “*favela sujeito*” para além dos estereótipos consolidados:

(...) a visão rasa da ‘favela objeto’ não serve para explicar a arte que dela advém, mostrando como a lógica de uma ‘favela sujeito’ – que para além de uma memória forjada, para além de um não lugar e de um espaço de ausências – faz-se muito mais necessária para compreender as estratégias sociais, políticas econômicas, e em nosso caso específico, culturais que ali são levadas a cabo. (BARBEIRO, 2014, p. 66).

Refletindo na direção proposta pela autora supracitada, a favela pode ser pensada não apenas como “quarto de despejo”, mas como espaço possuidor de uma dinâmica própria, e os sujeitos que ali vivem também devem ser lidos como agentes históricos transformadores e possuidores de uma subjetividade que implica na organização de um cotidiano articulado a uma contextura específica. Sendo assim, ao pensarmos tanto a favela quanto o morro evocados nas canções, é pertinente que se leve em conta que esses territórios não estão “descolados” do restante da cidade, embora haja uma lógica de exclusão que busca mantê-los fora da “cidade oficial”.

O samba “Dia a Dia”, composição de Candeia interpretada por Clara Nunes no disco *Brasil Mestiço* (1980), por exemplo, retrata um pouco do cotidiano de quem vive no subúrbio e enfrenta suas dificuldades desde o despertar:

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

Lá no subúrbio a gente costuma passar, passar
 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

Nessa canção, além de acordar extremamente cedo para trabalhar, o trabalhador sai para *tentar* ganhar seu sustento, o que não tem certeza de que conseguirá. E prossegue, envolto em outro problema estrutural do País: “olha a hora/se você demora o trem pode passar”, ou seja, quem depende do trem para se locomover deve estar sempre atento sob pena de perder a hora para o trabalho. O cansaço e o anseio por uma vida digna são referidos explicitamente: “eu só quero uma vida melhor/pra poder descansar”. E o refrão completa a aflição: “é pau puro minha gente a vida do trabalhador/osso duro no presente, futuro não tem não senhor”. O eu lírico, em linguagem bastante informal, põe a nu as agruras da vida do trabalhador quase que com lamento; o presente é indefinido e não garante sucesso (“nessa vida indefinida não consigo me encontrar”), aumentando o anseio por melhores condições. A expressão “osso duro” pode ser interpretada como um trocadilho para ausência de *comida*, restando apenas o *osso*. Quanto ao futuro, não há perspectiva de realização das melhorias almejadas, logo ele parece não existir.

”Dia a Dia” também se relaciona à conjuntura histórica em que foi colocada em circulação: ao relacionarmos o mote à contextura em que Clara Nunes a interpretou, podemos observar a atualidade do argumento central da letra. Refletindo nesta direção, inferimos ainda que a crise social que assola o Brasil é longa e estrutural, já que uma canção de décadas anteriores era atual no início dos anos 1980, como destacamos acima. No biênio 1981-1983 foram sentidas as consequências da recessão, de modo que historicamente os anos 1980 ficaram conhecidos como a “década perdida da economia”. Tendo em vista tal configuração socioeconômica é que consideramos a canção ora analisada como parte do viés crítico da obra de Clara mencionado anteriormente.

Outra canção emblemática que reflete os problemas ligados à ocupação do espaço das cidades brasileiras é “Abrigo de Vagabundos”, samba do paulista Adoniran Barbosa. São várias as composições de Adoniran que abordam os problemas urbanos sofridos por São Paulo⁹⁵, especialmente na década de 1950, período de intensa modernização, crescimento e fluxo migratório, de forma que o sambista pode ser considerado um *cronista da cidade*⁹⁶: “Ele foi um observador atento e afetivo, que captava as mudanças e permanências, retratando *flashes* do cotidiano e os fragmentos da cidade” (LENHARO, 1985, apud MATOS, 2007, p. 141). “Abrigo de Vagabundos”, interpretada por Clara em seu disco de 1980, foi composta em 1958 quando já se assistia à “divisão da cidade”: a exemplo do que ocorrera no Rio de Janeiro, a população de São Paulo foi empurrada para as periferias para a construção de grandes avenidas, “marginais” e metrô. Entre as tensões retratadas na canção de Adoniran, destaca-se a ocupação ilegal do solo urbano:

Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica fabricando potes
E lá no alto da Mooca
Eu comprei um lindo lote dez de frente e dez de fundos
Construí minha maloca
Me disseram que sem planta
Não se pode construir
Mas quem trabalha tudo pode conseguir

João Saracura que é fiscal da Prefeitura
Foi um grande amigo, arranjou tudo pra mim
Por onde andaré Joca e Matogrosso
Aqueles dois amigos

Que não quis me acompanhar
Andarão jogados na Avenida São João?
Ou vendo o sol quadrado na detenção
Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir

Aqui, o trabalhador relata sua labuta e o resultado dela: “eu trabalhei o ano inteiro/ numa cerâmica fabricando pote/e no alto da Mooca eu comprei um lindo lote/dez de frente

⁹⁵ Entre elas, podemos citar: “Saudosa Maloca” (1955), “Arranjei outro lugar” (1956), “Despejo da Favela” (1969), “A notícia” e “Aguarda mão João”. Todas estão analisadas em MATOS, 2007, p.142 e segs.

⁹⁶ A análise de Adoniran Barbosa como cronista da cidade e da noite de São Paulo está na obra de Maria Izilda Santos de Matos, *A cidade, a noite e o cronista*, texto largamente utilizado na análise de “Abrigo de Vagabundos” por sua abordagem profunda tanto em relação à cidade quanto em relação à obra de Adoniran Barbosa.

dez de fundos/construí minha maloca”. “Maloca é termo de origem indígena, que designa moradia coletiva onde vivem e convivem várias famílias. No Nordeste, o termo tem conotação pejorativa; com a chegada de migrantes nordestinos a São Paulo, a expressão começa a ser usada como sinônimo para cortiços, favelas ou outras formas de moradia populares” (MATOS, 2007, p. 144). Na canção que ora examinamos o termo se liga tanto à forma de moradia popular quanto à de moradia coletiva, já que o eu lírico oferece sua casa “*aos vagabundos que não têm onde dormir*”. A questão da legalidade para a construção da moradia e das dificuldades burocráticas aparece nos versos: “*me disseram que sem planta não se pode construir*” e “*hoje está legalizada/ninguém pode demolir*”. Conforme destacamos na análise de outras letras, nas grandes cidades brasileiras o urbanismo brasileiro reproduz as desigualdades e privilégios da ordem social vigente, assim,

A exclusão urbanística, representada pela gigantesca ocupação ilegal do solo urbano é ignorada na representação da cidade oficial. Ela não cabe nas categorias do planejamento moderno/funcionalista, pois mostra semelhança com as formas urbanas pré-modernas (...) Ela também não cabe no contexto do mercado imobiliário formal/legal que corresponde ao urbanismo modernista (...) Mesmo nas representações cartográficas é de hábito sua ausência. (MARICATO in ARANTES et al 2002, p. 122).

O que temos novamente, confirmando uma premissa anterior, é a noção de “cidade partida”, que, operando na lógica da racionalidade, exclui o que e quem não é funcional, de modo que as periferias passam a ter seus próprios “centros”, ou seja, não é necessário sair dela para suprir necessidades materiais ou relacionadas a diversão, lazer, trabalho, estudo. Contudo, nesses espaços emergem o que Michel de Certeau chamou “potência transformadora”: em última análise são as *táticas*⁹⁷ das pessoas comuns que, por meio de ações cotidianas, criam em tais ambientes pequenas resistências. Em “Abrigo de Vagabundos” a tática usada pelo eu lírico foi romper com a legalidade. Nos versos “João Saracura, que é fiscal da prefeitura/Foi um grande amigo, arranhou tudo pra mim”, fica subentendido que a exigência legal (a planta da casa) foi conseguida por alguém solidário à situação: repare o leitor que João Saracura *foi* um grande amigo, não *é* um grande amigo, ou seja, a legalização do espaço foi um *arranjo*, possivelmente driblando as formalidades burocráticas.

⁹⁷ Michel de Certeau (1994) faz uma diferenciação entre estratégia e tática. A primeira seria aquilo que se pensa previamente, com a finalidade de conduzir as ações de modo abrangente, e pressupõe poder, sendo, portanto, imposta pela parcela “dominante” da sociedade, como o Estado, a mídia e determinadas instituições. Já a tática seriam as ações dos sujeitos “dominados”, as “pessoas comuns”, que, com a estratégia dominadora em curso, são levados a encontrar táticas de resistência.

Note-se ainda a ressignificação do espaço da maloca: “*minha maloca a mais linda desse mundo/ofereço aos vagabundos, que não têm onde dormir*”. Tal como vimos no capítulo um, na letra de “Sempre Mangureira”, na qual os barracos são como castelos (ainda que na imaginação), a maloca evocada é apresentada como *linda*, ao contrário do que se presume desses espaços, que, na contramão da estética, inventam novos padrões tanto visuais como práticos. Nesse segundo sentido: “Apesar de descrever as adversidades, a maloca também era representada como espaço de refúgio e solidariedade, tendo como contraponto o sonho da casa própria, sinônimo de estabilidade e de muito trabalho”. (MATOS, 2007, p. 144). Ainda segundo Matos, o crescimento de São Paulo registrado por Adoniran, “o cronista da cidade”, teve realçadas as várias vias de seu processo:

Além da temática do trabalho e da crítica às noções de progresso, aparece a trama entre tradicional e moderno, rural e urbano, acomodação e resistência, permitindo perceber o processo de circularidade. O que nas canções também permite é questionar as afirmações de que todos se incorporavam à modernidade, destacando as múltiplas tensões, subjetivações, apropriações, reapropriações, desvios e recriações que fazem parte desse processo. (MATOS, 2007, p. 154).

A partir dessas canções com temáticas voltadas para a crítica social, é possível que confirmemos a referida expansão no repertório de Clara Nunes. Assim, em uma revisão panorâmica de sua trajetória, pode-se localizar, num primeiro momento, a presença predominante das áfricas e, neste segundo momento, uma variação de temáticas e materiais sonoros que permitem pensar acerca de um Brasil negromestiço.

CAPÍTULO 3: O que é que a mineira tem?

Até a segunda parte privilegiamos análises das canções de Clara Nunes, nas quais procuramos evidenciar a presença das áfricas e a construção de um “Brasil negromestiço”, enquadrando-as na trajetória da artista e relacionando-as à conjuntura histórica em que circularam. Com vistas a contribuir para uma discussão mais ampla acerca da trajetória de Clara e suas relações com a história da música popular brasileira, neste terceiro e último capítulo, examinamos as capas dos discos tidos como documentos principais deste estudo. Ao estabelecer o corte documental, temporal e temático de sua pesquisa, o historiador passa a percorrer um caminho que tem como finalidade encontrar respostas possíveis acerca daquele tempo por meio daquilo que suas fontes podem lhe dizer. Tal recorte, não impede, todavia, que o pesquisador recorra a fatos e/ou documentos que estejam “fora” de seu escopo principal quando o objetivo é fundamentar sua observação. Refletindo nessa direção, o leitor notará que faremos aqui um breve recuo: embora estejamos concentrados nos discos lançados pela Odeon entre 1971 e 1982, remeteremo-nos também aos trabalhos divulgados em 1966 e 1969, respectivamente, *A voz adorável de Clara Nunes* e *A beleza que canta*, objetivando explicitar as transformações processadas na performance e na imagem de Clara ao longo dos anos.

Uma vez que abordamos a carreira de Clara levando em conta elementos diversos que compuseram sua performance, a análise das imagens e textos presentes nas capas, contracapas e encartes dos LPs figuram também como material a ser problematizado nesta investigação histórica, possibilitando que se tenha a dimensão do disco enquanto um projeto em que canções, imagens e textos dialogam em relação complementar. Alguns excertos de textos constam nas duas partes anteriores, o que não significa que sua análise esteja esgotada, ao contrário, os argumentos podem ser retomados e pensados em conjunto com as ideias apresentadas neste capítulo.

O problema condutor deste capítulo é, portanto, a verificação da construção de uma imagem *audiovisual* de Clara Nunes, isto é, examinar como, para além das letras e arranjos que remetem às matrizes culturais negrobrasileiras, signos negros de diferentes ordens (figurino, acessórios e adornos, cabelo e penteados, poses nas fotos, expressões corporais e faciais) apresentados nas capas, contracapas e encartes dos LPs corroboraram para a elaboração de uma determinada imagem da artista. Tanto para a escuta das canções como para a observação das imagens, os LPs “originais” foram interrogados enquanto documento, ou seja, foram adquiridos os discos, em formato LP – e não versões ou coletâneas posteriores.

De posse desse material emergiu a possibilidade de analisar suas capas e encartes como documentos complementares às canções, já que nessas “embalagens” podemos encontrar outra via de expressão dos artistas. No caso de Clara Nunes (como de outros contemporâneos a ela) as capas foram uma forma de evidenciar marcadores de identidades em que as áfricas eram o foco principal, de modo que:

Nas artes gráficas que compõem as capas dos discos de vários dos artistas negromestiços, as construções identitárias são perceptíveis nas ilustrações e fotografias, na utilização de ornamentos relacionados à Umbanda e ao Candomblé, como cores, patuás, colares e guias de santo, ou às roupas africanas tradicionais. Estes ícones convertidos em símbolos da negritude, africanidade ou de afro-descendência, situam a intenção do artista de demarcar suas ligações ancestrais e seu engajamento político⁹⁸. (SILVA, 2000, p.23).

O leitor perceberá que todos os elementos supracitados por Salomão Jovino da Silva estão na maioria das capas dos LPs de Clara Nunes; portanto, relacioná-los ao repertório da artista e ao contexto histórico em que foram difundidos indica possíveis caminhos para a apreensão tanto da trajetória de Clara quanto do processo de afirmação da identidade negra no Brasil, que, na década de 1970, encontrou em diferentes veículos a possibilidade de circular e se consolidar. A análise desses elementos também reafirma a ideia da concepção dos discos enquanto parte de um projeto artístico, que envolve tanto a produção (técnica) do material gráfico quanto a performance da intérprete.

3.1 As capas como mensagem

No círculo acadêmico, a análise de imagens (tal como a canção popular) tem sido objeto de estudos de diferentes áreas do conhecimento, como história, antropologia, semiótica e comunicação, sendo muito comuns os trabalhos em “região de fronteiras” entre essas áreas. Sendo assim, buscando fundamento teórico em outros campos, o exercício deste capítulo se volta para as imagens constantes nas capas e encartes dos LPs que nos vêm servindo de fonte. Este exame está balizado dentro do recorte temático desta pesquisa e parte da ideia de que a análise de imagens permite uma série de interpretações direcionadas, contudo, pelo

⁹⁸ Por engajamento político entendemos os posicionamentos de uma pessoa, artista ou não, diante de determinados temas ou situações; nesse sentido, toda postura e atitudes concretas em relação a uma determinada realidade podem ser tomadas como engajamento político, sem que necessariamente essa atuação esteja vinculada ao âmbito político-partidário. Portanto, em Clara Nunes, podemos pensar como engajamento político seu posicionamento (perceptível por meio de sua performance) diante das questões etnicorraciais que permearam a década de 1970.

conhecimento prévio, pela experiência do sujeito, por meio de analogias estabelecidas quando do contato visual:

Analogias possíveis de serem detectadas devido ao nosso pré-conhecimento ou reconhecimento adquirido do referente, do processo cultural que as produziu e, de uma maneira mais imperceptível, devido a nossa própria inserção neste processo de produção. (...) o legado histórico de experiências conceituais ou cognitivas parece constituir os elementos necessários para a primeira análise (...) a análise comporta uma parte de interpretação, isto é, de reformulação do vocabulário descritivo nos termos de uma hipótese teórica destinada a trazer a luz de certas relações entre os dados observáveis. (VICENTE, 2015, p.148).

Assim, buscamos estabelecer relações entre as canções registradas no suporte de vinil e as imagens constantes em suas “embalagens”, projetando dessa forma uma visão expandida do projeto artístico de Clara Nunes. É possível inferir que os signos presentes nas capas de seus discos evocavam o legado histórico de experiências conceituais a que a autora acima se refere, ao menos de uma parte do público ouvinte, já que essas referências vinham sendo colocadas em circulação no campo da canção popular desde as décadas anteriores.

Nas décadas de 1940 e 1950 o ramo da produção de capas avançaria com criações elaboradas, envolvendo um grande rol de profissionais, como artistas plásticos, desenhistas, fotógrafos, técnicos em imagens, imprimindo às capas um caráter artístico à parte, embora estas, em sua maioria, guardassem relações com o conteúdo musical do fonograma. O envolvimento de diferentes profissionais na elaboração desses materiais nos indica a complexidade que a indústria fonográfica passou a ter a partir dos anos 1950. No Brasil, a preocupação com as capas e contracapas só passou a ser uma realidade na década anterior, quando o lançamento de LPs de cantores consagrados da música brasileira passou a exigir um trabalho mais apurado, para além dos textos tipográficos utilizados até então, de modo que podemos situar a emergência desse segmento da indústria cultural nacional entre meados de 1940 e 1950:

Já em 1950, Di Cavalcanti ilustra um disco de cantigas de roda para a Continental e, no mesmo ano, um álbum antológico para a música brasileira: Noel Rosa, cantado por Aracy de Almeida. É a partir de então que a produção de capas de disco no Brasil começa a criar corpo. O primeiro LP de 12 polegadas com trabalho continuado de design – Carnaval em Long Playing, selo Capitol – foi lançado em 1951 e traz uma ilustração de Paulo Brêves, artista que se tornaria referência de alta qualidade em produção de capas, trabalhando para a gravadora Sinter e, depois, para a Companhia Brasileira de Discos. (FELIX; EMY, s/d, p.11)

A capa do disco é o primeiro contato entre o consumidor e a obra, de maneira que a imagem nela presente também se transformou em produto cada vez mais consumido na indústria do vinil. Nas prateleiras das lojas, o contato visual era o primeiro apelo comercial ao consumidor, e, quando se conseguia parear o conteúdo do fonograma com o da capa, tanto maior poderia ser o sucesso do trabalho, assim como o índice de vendas, o que nos permite afirmar que as capas exerciam também um papel “publicitário”. Ao analisar as imagens na indústria fonográfica, Rita Morelli (1991, p. 138) nos informa que o trabalho musical está articulado a diferentes esferas da realização técnica do disco, que envolve, entre outros aspectos, a elaboração das capas, além da criação do artista (cantor/a, bandas) e da produção musical. Sendo assim, podemos entender que naquele período os LPS eram um projeto, por dentro e por fora.

Nos discos de Clara Nunes⁹⁹, é possível observarmos a transformação gradativa de sua imagem, que, conforme argumentamos durante todo o estudo, esteve pautada em uma performance voltada para as matrizes negromestiças da cultura brasileira, de forma que, como será possível notar, os signos que remetem às áfricas foram colocados em evidência nas capas, contracapas, encartes e textos neles presentes. Como canal transmissor de imagens, as representações evocadas ali funcionaram como outra via de publicidade da obra de Clara, já que a significação evocada a partir delas corroborou largamente para a construção de sua imagem pública¹⁰⁰. É possível adiantar ao leitor que a artista, além das canções, fez uso de uma série de “alegorias e adereços” para que sua imagem “(...) fosse ligada à ideia de originalidade, de popular, de folclórico e por fim, de brasileiro” (BAPTISTA, 2005, p. 44); para tanto, sua aparição em programas de TV, nos shows e nas capas dos discos trazia sempre os elementos necessários para a construção dessa figura desejada.

⁹⁹ Os produtores das capas dos discos de Clara foram os seguintes (em ordem cronológica de lançamento dos LPs a partir de 1971): Foto: Jacques Avadis / Design: Joel Cocchiararo (1971); Design: Joselito (1972); Ilustração: Luiz Jasmin / Design: Joel Cocchiararo (1973); Design: Joel Cocchiararo (1974); Ilustração: Bosco (1976); Foto: Ivan Klingen / Design: Jatobá (1978); Foto: Wilton Montenegro / Design: J. C. Mello e Tadeu Valério (1979); Foto: Wilton Montenegro / Design: J. C. Mello e Tadeu Valério (1979); Ilustração: Elifas Andreato / Design: Tadeu Valério e Hagnéa Mazetto / Arte final: Alexandre Huzak (1982).

¹⁰⁰ Segundo Rita Morelli (1991, p. 139 e segs.), existe um processo de construção de imagem pública dos artistas, do qual participam tanto os próprios artistas quanto o produtor e a crítica especializada. Assim, para essa autora, se há uma imagem pública a ser produzida no campo fonográfico, é porque, como vimos, apesar do caráter industrial da produção de discos, mantém-se ainda, tanto concreta quanto idealmente, a especificidade do que seria o trabalho propriamente artístico musical, estando a publicidade associada exclusivamente aos sujeitos desse trabalho.

O processo de construção de imagem não se deu apenas com Clara Nunes¹⁰¹. Segundo Salomão Jovino, a afirmação da identidade negra, antes restrita a segmentos marginalizados e periféricos, a partir dos anos 1970, ganha grande projeção, especialmente na cena musical. A busca da ancestralidade negra se manifestou primeiro na forma musical e poética e depois se estendeu para as capas dos discos, que passaram a comportar textos e símbolos visuais constituindo certa estética afro-brasileira (SILVA, 2000, p.23). No bojo dessa reorganização, nas periferias principalmente de São Paulo e Rio de Janeiro, outra forma de manifestação do movimento negro insurgiu: os *bailes blacks*. Nas palavras de quem os experimentou:

Com as roupas coloridas, sapato bico-fino e cabelo condizente com o *estilo*, tudo de modo a deixar claro que se tratava de um autêntico *black-brother*, vivi aqueles anos ao som de James Brown, Toni Tornado, Jimmy Smith, Banda Black Rio, Ray Charles, Gerson Combo, Parliament, Tim Maia, Earth Wind and Fire e tantos outros, que eram emitidos dos equipamentos de áudio das equipes Transa Negra, Chic Show, Zamba bem, Os Carlos, Zimbabwe e outras que se espalhavam pelos salões centrais e periféricos das cidades. (SILVA, 2000, p.17, grifos do autor).

A experiência de Salomão Jovino da Silva nos leva ao universo dos *Bailes da Pesada*, nos quais os jovens negromestiços se juntavam para celebrar o orgulho negro, tendo como trilha sonora os artistas mencionados acima. Para além da difusão estética, os *black-brothers* participaram de um movimento crucial para a afirmação da identidade negra, revolvendo práticas culturais um tanto quanto adormecidas, muito por conta do regime militar, que sufocou grande parte de movimentos sociais e expressões culturais. Na segunda metade do século XX, no entanto, os movimentos negros ganhavam força estrondosa no Brasil e no exterior. A partir da década de 1950, explodiram os abalos que tiraram os países africanos do jugo europeu e os ideais anticolonialistas não ficaram restritos à África, penetrando todo o Atlântico Negro e se fazendo sentir também nos territórios da diáspora negra, como Estados Unidos, Caribe e Brasil. Em cada território tais movimentações encontraram contingências históricas que conferiram peculiaridades a seus objetivos, alcances e resultados.

¹⁰¹ É longa a lista de artistas que evidenciaram essa assunção da identidade negra no mesmo período em que a nossa personagem, conforme demonstrado no primeiro capítulo. Entre os trabalhos acadêmicos com os quais dialogamos, além do de Salomão Jovino, que analisa esse processo entre diferentes grupos, podemos citar as dissertações de Rafaela Naked (2015) e Reinaldo Damião (2013), que examinam, respectivamente, a construção identitária negra em Gilberto Gil e Martinho da Vila.

No Brasil, a partir de sua reorganização e crescimento, os movimentos negros emergentes nos anos 1970 chamaram para si negros e mestiços que renovaram práticas sociais a partir das novas referências disponíveis. A força dos movimentos negros criaram condições para a difusão da obra de Clara Nunes, porque, se por um lado ela cantou um “Brasil mestiço” e se afirmou ela própria como mestiça, por outro lado sua performance se pautou largamente nos signos e símbolos de África, relacionando-se ao debate da “identidade nacional”¹⁰², esta sempre negociada e renegociada dentro de um quadro político-ideológico e de relações de poder, que, na contextura dos anos 1970, estava em reacomodação, principalmente no que tange ao ressurgimento dos movimentos sociais, no seio dos quais estava o movimento negro.

3.2 As capas de Clara

Como já tivemos oportunidade de apontar, a década de 1960 assistiu a intensas mudanças na cena da música popular, especialmente devido aos Festivais da Canção; vimos também que o samba, em consonância com os movimentos negros do período, passou por reestruturações que o conduziram à “reafricanização”. Ao discutir a elaboração da identidade negra no samba na década de 1970, Reinaldo Damião (2013) observou que as capas dos LPs acompanharam esse processo de formatação, ou seja, além do conteúdo (motes e temas das canções) e dos arranjos, as imagens projetadas nos discos igualmente apresentavam ao público uma identidade negra reformulada, em afirmação. Para tecer essa análise, o autor recorreu a períodos anteriores àquele que examina na pesquisa, objetivando apontar as mudanças operadas na/sobre a imagem do negro nas capas dos vinis. Assim, ao estabelecer os “grupos” a serem analisados (o samba-canção, a mulher sambista, o homem sambista, marcadores de africanidade e religiosidade), Damião indica, por meio de amostras, suas diferentes representações ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970, sendo esta última década seu recorte temporal.

Em diálogo com tal autor, interessa para este trabalho observar, nas capas dos discos de Clara Nunes, os marcadores de africanidade e religiosidade afro-brasileira. Segundo Damião (2014, p.112 e segs.), na década de 1960, as mulheres ainda enfrentavam dificuldades no mercado fonográfico, mas, mesmo assim, elas se destacaram tanto como *mulheres* quanto como *sambistas* e *negras*, três fatores que, juntos, colocariam (e ainda colocam) uma série de entraves para alguém seguir seu caminho. Entre as cantoras que lograram sucesso em superar

¹⁰² Não me deterei aqui no problema da formação da “identidade nacional”, porque essa discussão está colocada no primeiro capítulo e é um tema largamente explorado pela bibliografia.

as barreiras impostas nos anos 1960, estão Elza Soares e Elizeth Cardoso, que, cantando samba, suplantaram questões de gênero e raça. Clara Nunes, quando do lançamento dos seus dois primeiros trabalhos, esteve na contramão desse movimento: “seu primeiro disco, foi lançado em 1966, dedicado principalmente a boleros e pautado na intenção da gravadora de fazê-la “uma versão feminina de Altemar Dutra¹⁰³” (BRÜGGER, 2008b). Com as novas correntes e programas musicais em difusão, a vendagem dos discos “românticos” de Clara foi baixíssima. A seguir, apresentamos as capas desses discos para termos dimensão do que era esse projeto “romântico” da Odeon.

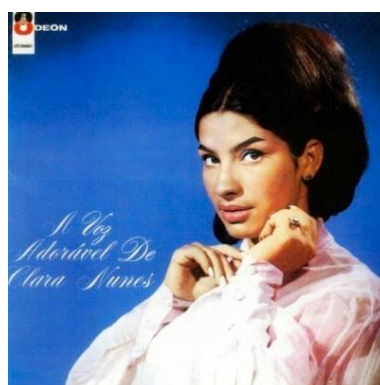


Figura 1: Capa do disco *A voz adorável de Clara Nunes* (1966)



Figura 2: Capa do disco *A beleza que canta* (1969)

¹⁰³ Altemar Dutra (1940-1983) foi um dos maiores “cantores românticos” da segunda metade do século XX, alcançando sucesso não apenas no Brasil, como também na América Latina e Estados Unidos. Começou cantando em boates no Rio de Janeiro, o que era muito comum no período, e em 1963 entrou para o *casting* da Odeon. Entre seus maiores sucessos estão as canções “Tudo de mim”, “Que queres tu de mim”, “Sentimental demais” e “Brigas”, “de Jair Amorim e Evaldo Gouveia, com a qual, declarou em um programa na TV Globo, gostaria de ser lembrado no futuro”. Dicionário Cravo Albin da música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/altemar-dutra/biografia>>

Na capa do primeiro LP (Figura 1) o visual de Clara Nunes ainda remete à época das “cantoras do rádio”, especialmente pelo penteado, em que os cabelos lisos, alongados com aplique, formam um coque preso. A maquiagem leve, mais marcada apenas nos olhos, a expressão facial lacônica e a camisa em tom quase neutro apresentam Clara ao público associando sua “identidade” a uma estética já conhecida, “herdeira” do bolero e do sambacção. Não há cenário, o fundo azul da capa deixa em primeiro plano apenas a artista, coadunando com o título do LP, que é quase um elogio. A capa do disco de 1969 (Figura 2) mostra uma Clara Nunes mais “descontraída” do que no LP anterior. De camisa branca e colete de couro, cabelos soltos e sorrindo, Clara aparece no centro da capa, também de fundo azul, a exemplo da anterior, com visual mais jovial e “moderno”. Esteticamente, é possível pensarmos em alguma alusão à Jovem Guarda, embora ela não tenha aderido ao movimento do “ieieiê”¹⁰⁴.

No disco seguinte, lançado em 1971¹⁰⁵, apesar de o repertório ter mudado consideravelmente, a capa (Figura 3) ainda não tem representações que remetam à simbologia da diáspora africana ou de um “Brasil mestiço”, ideia que Clara perseguiu ao longo de sua trajetória e título do vinil de 1980, como já tivemos oportunidade de verificar no capítulo anterior. Contudo, o objetivo de trazer as áfrias à tona permeou o primeiro LP da parceria Adelzon Alves-Clara Nunes. A seguir, reproduzimos o texto da contracapa¹⁰⁶ escrito por Adelzon, que deixa explícita a linha de trabalho a ser seguida a partir de então:



Figura 3: Capa do Disco Clara Nunes (1971)

¹⁰⁴ A breve relação de Clara com a Jovem Guarda está posta no primeiro capítulo desta dissertação.

¹⁰⁵ O repertório desse LP está analisado no primeiro capítulo, em que, além das letras, observamos a importância de Adelzon Alves na produção de *Clara Nunes* e dos três trabalhos seguintes.

¹⁰⁶ Esse LP, como todos os demais utilizados como documento de análise para este trabalho, integra o acervo pessoal da autora. O excerto do texto foi transcrito exatamente como está no original, inclusive com os destaques das palavras e nomes das canções.

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.

Neste LP o SABIÁ não brinca em serviço. Dá seu recado com músicas, sons, e refrões (sic) do candomblé e da “Puxada da Rede do Xaréu”, estes últimos ligados à vida econômica, religiosa e artística da Bahia (folclore), que fazem parte da nova imagem audiovisual que a cantora vem mostrando ao público em seus shows, apresentações de televisão, etc. Essa imagem é o aproveitamento das formas cores, sons, ritmos etc. e tal da cultura popular brasileira¹⁰⁷.

Este documento é bastante significativo na medida em que revela diferentes aspectos do projeto artístico que Clara Nunes adotou, sugerindo uma sensibilidade sobre sentir e pensar a cultura brasileira. É interessante notar também que o produtor identifica os elementos de matriz africana – “cores, sons, ritmos” – com as *raízes* da cultura popular brasileira, indicando que esses signos passariam a estar presentes na performance de Clara. Tanto as canções e os ritmos quanto os signos do universo religioso africano, no Brasil, transbordaram da música sagrada dos terreiros para a música profana das ruas e salões e, mais adiante, para os registros fonográficos e indústria cultural, impregnando assim nosso sistema musical. Reginaldo Prandi (2005) aponta os vários aspectos da cultura africana recriados no Brasil, entre eles, a culinária, movimentos gestuais, vestimentas, vocabulário, de forma que todas essas esferas articuladas formaram um amálgama que até hoje perpassa as práticas culturais brasileiras.

Quando, na década de 1970, as áfricas retomam seus espaços na sociedade brasileira e reaparecem nas capas dos LPs, o protagonismo negro ficou cada vez mais evidente, fazendo com que os marcadores de africanidade ganhassem espaço na indústria do disco. Conforme vimos acima, as mulheres negras assumiram uma posição jamais ocupada na cena musical brasileira, já que, no período que nos ocupa, a imagem da “mulata sensual”, muito comum nos anos 1950¹⁰⁸, foi sendo deixada de lado, e galgou espaço a mulher negra que “se coloca de maneira firme, assumindo o protagonismo musical e seus traços afro-brasileiros bem acentuados” (DAMIÃO, 2014, p. 114). Além das já mencionadas Elza Soares e Elizeth Cardoso, Clementina de Jesus, Rosa Maria, Alcione, Leci Brandão e, alguns anos mais tarde, Jovelina Pérola Negra foram sambistas negras que levaram marcadores de

¹⁰⁷ Texto extraído da contracapa do LP *Clara Nunes* (1971), acervo pessoal da autora. Ele foi transcrito tal como se encontra grafado na contracapa, portanto, os destaques e observações constam no próprio documento.

¹⁰⁸ Para uma análise comparativa entre as capas de discos dos anos 1950, 1960 e 1970, cf. DAMIÃO, 2014, especialmente p.108-116.

africanidade para as capas de seus vinis, projetando nelas sua imagem, afirmando a identidade negra.

Diferente das cantoras supracitadas, Clara Nunes não era negra em seu fenótipo, no entanto, a partir de repertório e das capas de seus discos, “as canções que denotam estas novas formas de sociabilidades negras foram levadas a público pelos veículos de comunicação. São consideradas negras porque seus sujeitos se auto definiram como tal, e não porque externamente fossem identificados dessa forma” (SILVA, 2000, o. 73). Ainda hoje no Brasil é muito comum a confusão entre “definição” e autoafirmação racial: “O problema é que, no nosso caso [brasileiro] o preconceito está fundamentalmente nos caracteres físicos. A discriminação ‘cultural’ vem a reboque da física, pois os racistas acham que ‘tudo que vem de negro, de preto, ou é inferior ou é maléfico (religião, ritmos, hábitos, etc.)” (MUNANGA, 2006, p.175), entrave este que entre nós ainda gera situações graves de racismo e preconceito. Tal questão do presente nos remete a Clara Nunes, que, mesmo não negra, a despeito de definições sociais, oficiais ou não,

(...) é um exemplo interessante de um processo de afirmação da identidade no quesito imagem. Nos primeiros discos, quando ainda se apresentava como uma cantora de bolero, Clara poderia ser classificada como branca. O disco de 1971 ainda se aproxima do ideal de branqueamento, porém, ao final da carreira a imagem inconfundível é a de mulher negra (DAMIÃO, 2014, p. 115).

A colocação desse autor dialoga com o este trabalho na medida em que lê a trajetória de Clara considerando que sua performance, embora tenha projetado (também) um “Brasil mestiço”, pendeu muito mais para o enegrecimento das matrizes culturais que gestaram a sociedade brasileira, assumindo em audiovisual uma identidade que se pode chamar negra, já que grande parte de suas referências simbólicas partiu do outro lado do Atlântico Negro. A intensificação da afirmação dessa identidade a partir da *imagem* (uma vez que musicalmente tais referências já constavam no disco de 1971) se faz perceptível a partir de *Clara Clarice Clara* (1972):



Figura 4: Capa do disco *Clara Clarice Clara* (1972)

No centro da capa (Figura 4) Clara se projeta como que se afirmando. Com cabelo cacheado, e não mais alisado como nos discos anteriores, veste-se com uma bata longa em algodão cru, detalhes coloridos no centro e nas mangas. No pescoço, colar com dois dentes de javali, adorno usado em alguns rituais religiosos de umbanda e candomblé e também como amuleto de proteção. É a primeira vez que ela apresenta o que viria a se tornar uma das marcas de sua performance: está descalça. Usam-se os pés desnudos em diferentes práticas afro-brasileiras, como nas rodas de capoeira e principalmente nos terreiros de umbanda e candomblé. Na cena Clara pisa em pedaços de cera que escorreram do derreter das velas apagadas de ambos os lados, remetendo a uma cena ritualística. Nesse LP (exibido na contracapa, em que Adelzon Alves aponta alguns “autores da base da música popular brasileira”¹⁰⁹) estão quatro canções com temáticas afro-brasileiras, entre elas “Tributo aos orixás”, analisada no primeiro capítulo e que, em diálogo com a imagem da capa, projeta a imagem audiovisual que vinha ganhando corpo na parceria entre Adelzon Alves e Clara. As outras canções de temática afro-brasileira são: “Morena do mar”, “Puxada da rede do Xaréu” e “Ilu Ayê (Terra da vida)”. Segundo o biógrafo Vagner Fernandes,

“Ilu Ayê (Terra da vida)”, um dos mais belos sambas da história da Portela, seria gravado por Clara nos estúdios da Odeon em 15 de dezembro de 1971, antes da escolha do samba na quadra da agremiação em 1972. (...) A Portela ficou em terceiro lugar no carnaval. “Ilu Ayê, Ilu Ayê Odara/Negro dançava na Nação Nagô” entraram para o *ranking* dos imortais (FERNANDES, 2007, p.138, grifos do autor).

É sintomático que a Portela tenha levado à Avenida Marquês de Sapucaí no Rio de Janeiro um samba com temática negra e com ele tenha obtido sucesso. Aliás, segundo o mesmo autor, mesmo não tendo ficado em primeiro lugar na disputa do Carnaval, “Ilu Ayê”

¹⁰⁹ Excerto da frase que consta na contracapa do LP, antes da apresentação dos artistas a que o produtor se refere em seguida.

impulsionou a vendagem do disco de Clara, lançado entre março e abril de 1972, e foi parar no “top 10” das rádios (FERNANDES, 2007, p. 138). Naquele ano, não apenas a Portela, como também a Unidos de São Carlos apresentou um samba-enredo em que o negro aparece como protagonista da história, “Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro”, evidenciando a reafricanização do samba (inclusive dos sambas-enredo) a que nos referimos anteriormente. Outras escolas¹¹⁰, ainda que com menor intensidade e destaque, fizeram menções à cultura negrobrasileira no Carnaval de 1972, o que se tornaria uma constante nas décadas seguintes.

Depois de *Clara Clarice Clara*, o lançamento do disco de 1973 também obteve grande sucesso. Contudo, interessa-se analisar aqui uma das capas mais marcantes da carreira de Clara, sem dúvida, a do LP de 1974 (o último produzido por Adelzon Alves). Para esta análise gostaríamos de chamar a atenção para um fator recorrente quando se trata da trajetória de Clara Nunes, qual seja, a comparação entre sua performance e a da cantora e atriz Carmem Miranda¹¹¹. Em artigo que checa a atuação das duas artistas, Marlon de Souza Silva informa que nas várias entrevistas realizadas para o projeto “O Canto do Brasil Mestiço: Clara Nunes e o Popular na cultura Brasileira¹¹²”, o nome de Carmem Miranda, geralmente comparada com Clara Nunes, foi citado quatro vezes (SILVA; BRÜGGER, 2008a, p. 72). Ainda segundo Marlon Silva,

(...) a comparação entre as duas cantoras é eminente ao se falar em Clara Nunes. *A priori*, uma comparação musical, gestual e até visual é inevitável, principalmente em duas carreiras onde há um predomínio de sambas e em que encontramos elementos relativos à cultura brasileira (SILVA; BRÜGGER, 2008a, p.73).

Esse é um ponto de inflexão para que lancemos a seguinte questão: é possível relacionar Carmem Miranda e Clara Nunes em termos musicais, gestuais e visuais?

¹¹⁰ As escolas de samba que desfilaram uma temática negrobrasileira ou se referiram ao tema em 1972 foram: Unidos de Vila Isabel, com o samba “Onde o Brasil Aprendeu a Liberdade”; a Mocidade Independente de Padre Miguel foi para a avenida com “Rainha Mestiça em Templo de Lundu”; e a GRES Em Cima da Hora, com “Bahia, Berço do Brasil”.

¹¹¹ “Carmem Miranda nasceu em Portugal em nove de fevereiro de 1909 e veio com sua mãe e irmãos para o Brasil em 1910. (...) Carmem trabalhou em diferentes estabelecimentos comerciais até se firmar como cantora com o lançamento de ‘Tá Hi’ em 1930, trabalhando no rádio e depois no cinema nacional. Em 1939, consagrada nos meios de comunicação, deixou o Brasil para trabalhar nos Estados Unidos, onde permaneceu até o fim de sua vida, em 1955” (GARCIA, 2004, p. 13).

¹¹² Este projeto, coordenado pela professora Silvia Brügger na Universidade Federal de São João del Rei e largamente referido no presente texto, está apresentado na introdução desta dissertação.

Conforme destacado no primeiro capítulo, o produtor de Clara, Adelzon Alves, buscou inspiração em Carmem Miranda para elaborar uma “nova Clara Nunes”, isto é, transformar o visual e o repertório voltados para o bolero e samba-canção em um projeto pensando em “coisas mais brasileiras¹¹³”. Assim, tanto visual quanto musicalmente, a apresentação de Clara Nunes foi gradativamente se transformando, encaixando na performance os signos que seriam a sua marca mais visível e permanente, ou seja, as referências às matrizes culturais negromestiças do Brasil, como viemos demonstrando até aqui. No disco de 1974, essa transformação gradativa está explícita nas fotos da capa e contracapa:

¹¹³ Já tivemos oportunidade de sublinhar que a definição do que é ou não brasileiro, em termos de “identidade”, é uma construção móvel, ligada a relações de poder e disputas simbólicas. Lembramos apenas que na década de 1970, quando Adelzon produziu Clara, o “ser brasileiro” estava identificado, para ele, com as matrizes culturais negrobrasileiras e com as “coisas do povo”, como parte do ideal proposto pelo Centro Popular de Cultura na UNE.

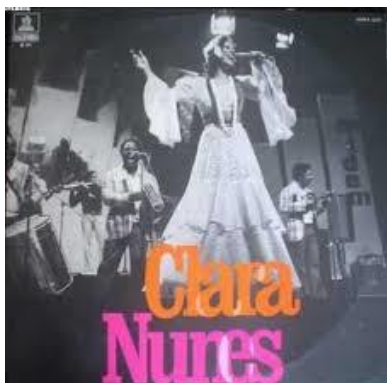


Figura 5: Capa do disco Clara Nunes (1974)



Figura 6: Contracapa do disco de 1974

Mas voltemos à problemática da comparação e/ou relação entre Carmem Miranda e Clara Nunes. Ao relacionarmos as trajetórias dessas artistas, as contingências do período em que ambas estiveram em cena devem ser pontuadas, já que atuaram em momentos históricos distintos. Entendemos que nenhum sujeito está “descolado” do quadro de relações sociais em que está inserido, portanto, a análise das ações das personagens deve se preocupar com a dinâmica social, que não lhes é exterior. Por outro lado, mesmo considerando certas especificidades, é possível estabelecer aproximações entre os períodos de maior atuação de Carmem e Clara. Em ambos os momentos podemos verificar um intenso processo de (re)elaboração da identidade nacional: nas décadas de 1930 e 1940, quando do sucesso de Carmem Miranda, o papel do rádio, o projeto de nação da gestão Vargas e a discussão sobre a mestiçagem a partir da obra de Gilberto Freyre permeavam as impressões acerca da nação. Na década de 1970, quando Clara ascende artisticamente, a televisão galga espaço como veículo de comunicação com o rádio, o regime militar preza pela unidade do País, principalmente por meio da Lei de Segurança Nacional, e novas controvérsias sobre mestiçagem e negritude ocupam os debates em torno do “ser brasileiro”.

Notemos que nos dois períodos a atuação dos veículos de “comunicação de massa” tiveram papel essencial na construção da “identidade nacional”. A cena artístico-musical não esteve isenta dessas discussões e, exatamente por meio de mediadores culturais, difundiu, via música, cinema, teatro, as impressões de Brasil que moldaram a “identidade nacional” em tempos distintos. Sendo assim, podemos considerar tanto Carmem Miranda quanto Clara Nunes como mediadoras culturais que interferiram na construção de uma identidade para o País, especialmente por meio de temáticas comuns às suas carreiras, a saber, a mestiçagem e a identidade nacional. Tanto é possível traçar alguns paralelos entre as

cantoras que podemos encontrar em seus repertórios duas gravações em comum. Em termos quantitativos não é um número expressivo, por outro lado, se considerarmos as canções em conjunto com outros pontos em comum, a comparação se torna ainda mais plausível. As canções são “Arlequim de Bronze” (“Ao voltar do samba”) e “O que é que a baiana tem?”, a primeira gravada por Carmem Miranda em 1939 e por Clara em 1974, e a segunda, interpretada pela “Pequena Notável¹¹⁴” em 1934 e por nossa personagem em 1973 (BRÜGGER, 2008, p.86 e segs.), cada interpretação com suas particularidades no que tange aos arranjos e andamento.

Tanto Clara Nunes como Carmem Miranda levaram ao público uma marca audiovisual que se tornaria característica de suas trajetórias, ou seja, foram e são lembradas até hoje, principalmente pelo gênero musical que interpretaram e pelo figurino com que se apresentavam. Refletindo nessa direção, entendemos que o aspecto mais pertinente a se comparar entre as duas são suas *baianas*, mais especificamente, a *estilização* que ambas realizaram na construção dessas personagens:

Entre os recursos estilísticos usados por Carmem estava a exageração de alguns elementos típicos do traje típico da baiana filha-de-santo. As contas dos colares e pulseiras se tornam maiores em tamanho e número e o torço recebe adornos diversos, dos quais os mais conhecidos são as frutas tropicais. É quase como se ela própria representasse o Brasil e estes símbolos representassem a força da religiosidade de origem africana na constituição de nossa identidade. (GONÇALVES DA SILVA, 2006, p.200-201).

Tânia da Costa Garcia analisou a trajetória da cantora e atriz Carmem Miranda entre 1930 e 1946, situando a intérprete na discussão sobre música e identidade que se estabelecia na década de 1930 (GARCIA, 2004). Uma das problemáticas do trabalho de Garcia é examinar as razões que levaram à construção da *baiana* (e não de outro “tipo” brasileiro). Uma das respostas encontradas pela autora é a de que no decorrer da produção do filme *Banana da Terra*¹¹⁵ foi necessária uma alteração na trilha sonora, e como o cenário com os casarões da Bahia e coqueiros tropicais já estava filmado, a canção “O que é que a baiana tem?”, de Dorival Caymmi, foi colocada no script e assim foi parar no cinema. (GARCIA,

¹¹⁴ “Pequena Notável” era o apelido de Carmem Miranda, assim chamada por diversos meios de comunicação da época e ainda hoje uma expressão associada a ela. O epíteto claramente se refere à sua baixa estatura (“pequena”) e à sua atuação marcante (“notável”).

¹¹⁵ *Banana da Terra* é um filme musical produzido por Wallace Downey, lançado em 1939. No roteiro inicial, Carmem interpretaria a canção “Na Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, que pediu um valor muito alto pela inclusão de sua música no filme.

2004, p.108). A letra, um poema de pergunta e resposta, descreve a vestimenta “típica” da baiana:

O que é que a baiana tem?
 O que é que a baiana tem?
 Tem torso de seda tem (tem)
 Tem brinco de ouro tem (tem)
 Corrente de ouro tem (tem)
 Tem pano da Costa tem (tem)
 Tem bata rendada tem (tem)
 Pulseira de ouro tem (tem)
 E tem saia engomada tem (tem)
 Tem sandália enfeitada tem (tem)
 E tem graça como ninguém...!

O que é que a baiana tem? (bis)
 Como ela requebra bem...!
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Quando você se requebrar caia
 por cima de mim (tris)
 O que é que a baiana tem?
 Mas o que é que a baiana tem?
 O que é que a baiana tem?
 Tem torso de seda tem (tem?)
 Tem brinco de ouro tem (ah!)
 Corrente de ouro tem (que bom!)
 Tem pano da Costa tem (tem)
 Tem bata rendada tem (e que mais?)
 Pulseira de ouro tem (tem)
 Tem saia engomada tem (tem)
 Sandália enfeitada tem
 Só vai no Bonfim quem tem...
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Só vai no Bonfim quem tem...
 O que é que a baiana tem? (bis)
 Um rosário de ouro, uma bolota assim
 Ai, quem não tem balangandãs
 não vai no Bonfim
 Ôi, quem não tem balangandãs
 Não vai no Bonfim
 Ôi, não vai no Bonfim

Observando a letra da canção e considerando o visual usado por Carmem Miranda, fica claro que ela se apropriou de elementos ali elencados para montar a personagem que levaria às telas de cinema de Hollywood. Nesse sentido, a reflexão que Garcia propõe é verificar o que é que a baiana *de Carmem* tem, isto é, que peculiaridades estão presentes em sua personagem e os significados dos códigos ali evocados. O primeiro apontamento é o de que a baiana de Carmem é uma baiana *estilizada*, ou seja, o figurino, adereços e balangandãs

formam uma espécie de alegoria, que, a partir de referências reais diversas, constituem uma “personalidade”. Assim, a baiana de Carmem,

(...) ao mesmo tempo em que enfatizava os balangandãs, não usava uma saia rodada nem branca como as das baianas descritas por Caymmi e sim uma saia longa de tecido acetinado com listras vermelha, verdes e amarelas. Manteve o turbante, pregou-lhe lantejoulas e acrescentou-lhe o arranjo de uma cestinha de frutas numa homenagem ao tabuleiro transportado na cabeça pelas negras de ganho (GARCIA, 2004, p. 110).

A partir da análise apresentada por Garcia, podemos dizer que Carmem Miranda pinçou códigos historicamente estabelecidos nas práticas culturais brasileiras e operou em duas direções: reforçou o uso de algumas tradições e ao mesmo tempo inventou novas referências ao adaptar determinados signos. Garcia argumenta ainda que Carmem acrescentou à sua baiana “outras partes, outros pedaços” sem deixar de ser baiana, porque o que a particulariza é não a unidade, e sim a diversidade proveniente de diferentes origens. Então, relacionando uma vez mais as duas cantoras, temos que:

Da mesma forma que a de Carmem, a imagem de Clara Nunes ficou ligada, à Bahia, à baiana. Mas não a imagem baiana cosmopolita, híbrida e colorida de Carmem, e sim à baiana tradicional, à preta de ganho, com roupa branca, ou seja, está mais ligada à baiana da música “Ê baiana” do que a baiana de “O que é que a baiana tem” e isto devido ao caráter religioso afro-brasileiro presente na carreira de Clara Nunes, o que não ocorre com Carmem Miranda (...) (SILVA; BRÜGGER, 2008a, p. 93).

Para finalizar a relação Carmem-Clara, gostaríamos de tecer algumas observações a partir do argumento do autor supracitado. Concordamos com a ideia de que a imagem de Clara ficou ligada à “baiana tradicional”, até porque, se observarmos com acuidade as fotos da capa acima, notamos que a baiana de Clara exibe bata rendada, saia engomada, torso de seda, pulseira de ouro e guias de santo, o que de fato remete ao caráter religioso manifesto em sua performance e à “baiana tradicional” mencionada pelo autor. No entanto, a personagem apresentada por Clara Nunes, ao contrário do que aponta o excerto acima, parece-nos muito mais ligada à baiana descrita na canção de Dorival Caymmi do que à evocada em “Ê baiana¹¹⁶”, em que a “baiana boa/gosta do samba/gosta da roda/e diz que é bamba”. Esse

¹¹⁶ Canção de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro, Miguel Pêncrácio, gravada por Clara no disco de 1971. Diz a letra: *Ê baiana/Ê ê baiana, baianinha/Ê baiana/Ê ê baiana/Baiana boa/Gosta do samba/Gosta da roda/E diz que é bamba/ Olha, toca a viola/Que ela quer sambar/Ela gosta de samba/Ela quer rebolar/Toca a viola /Que ela quer sambar/Ela gosta de samba/Ela quer rebolar!/ Ê baiana/Ê baiana/Ê ê baiana, baianinha/Ê baiana/Ê ê baiana!*

argumento pode ser endossado também pelo texto assinado por Adelzon Alves, que se encontra ao lado da foto central da contracapa. No primeiro capítulo analisamos um pequeno excerto desse documento; retomá-lo neste momento possibilita o endosso da argumentação que ora fazemos:

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 de 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 este disco acabará de fixar, definitivamente, esta imagem áudio e visual de cantora essencialmente brasileira, que CLARA NUNES vem assumindo, como foi planejado há 4 anos passados, começando pelo “Misticismo da África ao Brasil”(…) ¹¹⁷.

Percebamos que Adelzon enfatiza os títulos que o disco *poderia* ter, mas não tem, ao menos não oficialmente; seu nome é apenas *Clara Nunes*, embora “Alvorecer” seja um codinome bem difundido para o LP. Além das mensagens otimistas citadas por Adelzon, interessa-nos destacar sua referência à “*sequência de afros e outras coisas bem brasileiras, em especial ‘O que é que a baiana tem’*”. Tal fala adquire mais sentido quando assumimos que o conteúdo registrado no fonograma e o das capas e encartes têm uma relação de complementariedade e diálogo entre si. Assim, os *afros* aos quais o radialista se refere são as canções “Sindorerê”; “Nanaê, Nanã Naiana” e “Conto de Areia”, que trazem o candomblé e a umbanda tanto no mote quanto no arranjo. Sendo assim, fica claro o projeto “áudio e visual” proposto por Adelzon e realizado ao longo dos quatro anos em que produziu Clara: podemos associar as canções às fotos da capa e contracapa, nas quais o figurino de Clara remete nitidamente ao universo religioso negrobrasileiro, assim como sua expressão corporal ¹¹⁸.

Clara Nunes como que aprofundou a estética antecipada por Carmem Miranda, como vimos acima, prolongando essas referências em seu repertório e elaborando uma performance que apresentava elementos negrobrasileiros múltiplos, desde as letras das canções, a polirritmia, o figurino, a indumentária, a forma de cantar e mover o corpo, este tantas vezes em reverência aos orixás ¹¹⁹. A esses elementos, Clara incorporou outros novos

¹¹⁷ O texto foi transcrito tal como se encontra na contracapa do LP. Assim, os destaques dados ao nome das canções como ao nome de Clara não são grifos nossos, já se encontram assim no próprio documento (LP do acervo pessoal da autora).

¹¹⁸ Para tal análise o leitor deve observar com acuidade especialmente a foto do lado esquerdo, no alto da contracapa do disco de 1974.

¹¹⁹ Com objetivo de não expandir a análise documental para além do que proponho neste trabalho, não me detenho em outros documentos como videoclipes gravados ao longo da trajetória de Clara. Contudo, essa

que imprimiram à sua performance peculiaridades que conferiram polifonia a seu canto e, apesar da inspiração em “modelos” anteriores, singularidade em sua apresentação.

Dois anos depois, já não mais dirigida por Adelzon Alves e sim por Paulo César Pinheiro, com quem se casara em 1975, era lançado também pela Odeon, *O canto das três raças*. O LP se destaca pelo seu formato “dobrável”, quase um pequeno livreto: o leitor-ouvinte é convidado a uma experiência multissensorial, uma vez que precisa desdobrar capa, contracapa e encarte para encontrar o disco; após esse primeiro contato é convidado a ler um texto (Figura 7) de Paulo César Pinheiro que articula nascimento do Brasil e da música popular brasileira e, como não poderia deixar de ser, a atuação de Clara nesse cenário. Na parte de dentro, encontra-se um grande pôster (Figura 8) de Clara Nunes ao lado de Silvinho no Carnaval de 1975, no carro de som da Portela, interpretando o samba-enredo “Macunaíma, herói de nossa gente”, ambos auxiliados por Candeia e pelo compositor David Correa. (FERNANDES, 2007, p. 173). A seguir expomos os dois documentos e transcrevemos o texto que consta no interior da capa para que realizemos sua análise.



**Figura 7: Capa e encarte do disco
O canto das três raças (1976)**



Figura 8: Encarte do disco *O canto das três raças*

(...) somente o povo sabe os que melhor interpretam seus sentimentos. Os grandes mestres sempre saíram do povo. Os grandes intérpretes foram, antes de ser grandes, criaturas anônimas do povo (...) 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. (...) *o povo é simples nas suas origens*. E entende melhor as coisas simples. Por isso *Clara, que também veio do povo e tem a mesma simplicidade*, porque traz dentro de si força do talento, porque dedicou-se completamente à música de sua terra e ao canto de seu povo que ela tanto ama(...) (grifos nossos).

indicação é de grande valia para que o leitor confira o movimento corporal e reverência aos orixás presentes em alguns desses vídeos. O trabalho de Monique Vargas (2014) apresenta análise de parte desse material.

Alguns pontos chamam a atenção no texto do poeta carioca. Primeiro a ideia de que “os grandes mestres sempre saíram do povo”. Temos um indicativo de certo “purismo cultural” – muito próprio do período, como acabamos de destacar –, dando-nos a entender que das práticas do povo é que emergiram as “melhores” obras da cultura brasileira. A união de Clara “ao povo num sentimento comum” indica o estabelecimento de um laço *subjetivo* entre a artista e seu público; essa ligação é também explicada, no texto, pelo vínculo de origem: a simplicidade do povo e da própria Clara – filha de um serrador e uma dona de casa, que ainda jovem ingressou como tecelã na única fábrica da cidade e nesse ofício permaneceu ao mudar para a capital mineira para ganhar a vida antes de conquistar os palcos.

Esse documento nos sugere também que, para Clara Nunes, *povo* são as pessoas comuns, trabalhadores, gente de origem humilde, tal como ela própria, o que nos leva novamente à questão da experiência de sujeito histórico. Ao se dedicar “completamente à música de sua terra e ao canto do seu povo”, Clara, com grande sensibilidade, explicitou tensões sociais de um contexto em que não era simples dizer o que se gostaria. Os personagens e territórios evocados por ela estavam vivos, em movimento, transitando Brasil adentro, reinventando a cada dia táticas cotidianas em um País problemático. Em duas declarações no ano de 1977, Clara Nunes deixou bem explícita sua relação com o povo:

Eu acho que sou uma porta voz do povo. Eu assumi esse compromisso já há vários anos e sempre procuro trazer nos meus discos *coisas do meu povo*.¹²⁰

Na mesma reportagem, quando perguntada sobre o que seria a *arte popular* que ela traz nos discos, sua resposta:

Bom, a arte popular, para mim, o que eu entendo de popular, de arte popular, é aquilo que o povo gosta, é a mensagem do povo, é a música que o povo assume, que o povo entende (...)

No primeiro trecho, vemos Clara Nunes se assumindo como aquela que coloca em circulação as “coisas” do povo: crenças, festas, cores, lugares, problemas, tensões, ritmos. A arte popular é aquilo que o povo gosta e a mensagem deste. Temos, portanto, uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que representa suas práticas, Clara emite a esse povo uma mensagem com a qual ele se identifica – exatamente porque ela é portadora daquilo que

¹²⁰ Essa declaração foi dada à TV Cultura em 1977 e consta em um dvd que me foi dado em Caetanópolis, onde estive por ocasião do levantamento de fontes para este trabalho. O dvd reúne trechos de várias reportagens, em diferentes momentos da trajetória de Clara e nele consta a entrevista que ora transcrevemos. Sendo assim, não é possível oferecer ao leitor endereço eletrônico em que se encontra esse arquivo.

emana dele. As fontes nos indicam que Clara conseguiu apreender a *estrutura de sentimento* de seu tempo (WILLIAMS, 1979.) Raymond Williams, ao discorrer sobre o papel da literatura, aponta que ela não reflete *a* sociedade, reflete *sobre* a sociedade. Segundo Williams, os autores captam a dinâmica social de seu tempo de forma distinta: detectam a “estrutura de sentimento”, o que está sendo gestado na sociedade. Essa estrutura de sentimento nos dá a ver o que há de comum entre discursos e práticas cujas formas são diferentes. Dessa maneira, é possível perceber o “tom” de um tempo ou uma geração.

As forças da natureza, lançado em 1977, endossa a ideia de LP como *projeto*, como veremos na relação entre sua capa, imagens e conjunto de canções. Nele percebemos a valorização da natureza, que na religião dos orixás é vital e todos eles estão ligados a um ou mais de seus elementos: Xangô, que é também o orixá da justiça, quando saiu em busca de aventuras, “(...) levou seu machado de duas lâminas e um saco de couro onde guardava seus segredos: o poder de cuspir fogo e lançar *pedras de raio*” (PRANDI, 2001, p.111, grifos nossos). Xangô tem muitas mulheres, mas sua preferida é Iansã, a quem ensinou o uso dos raios: “Quando Xangô quer usar seus raios, manda sua mulher na frente com o *vento*, já que ela é o próprio vento que antecede as *tempestades* (...) soprando para atizar o incêndio causado pelos *raios*” (Lopes, 2004, p. 505)¹²¹. Na capa do LP (Figura 10), temos um *otá*, “Pedra onde se assenta a força mística, o axé do orixá” (Lopes, 2004, p. 503), sendo também um elemento de Xangô. Vemos, portanto, que, conforme conta a história dos orixás, sua atuação e existência são inseparáveis das forças da natureza, de maneira que podemos estabelecer relação entre o nome do disco e a mitologia dos deuses e deusas de África.

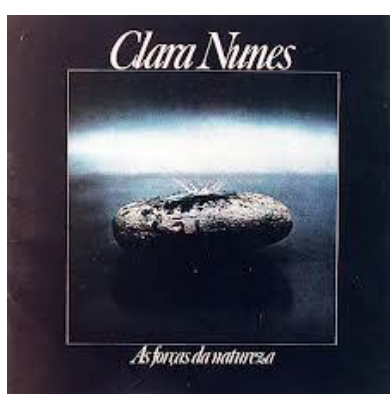


Figura 9: Capa do disco *As forças da natureza* (1977)



Figura 10: Contracapa do disco *de 1977*

¹²¹ No capítulo primeiro, já tivemos oportunidade de observar a relação entre outros orixás e a natureza, de modo que nos ateremos aqui a examinar suas representações na capa do disco de Clara lançado em 1977.

Na contracapa (Figura 10) Clara se coloca entre diferentes elementos da natureza: pisa descalça em uma pedra, elemento de Xangô, sobre a qual, de frente para o mar, casa de Iemanjá, abre os braços como que para receber os ventos de Iansã, que podem ser percebidos pelo movimento dos cabelos e do vestido. Atrás dela, ao longe, nas montanhas de verdes identificamos a mata, morada de Oxóssi. Clara está vestida de amarelo, cor de Oxum, e tem no pescoço guias de diferentes cores, entre as quais se destacam as amarelas e brancas, respectivamente, de Oxum e Oxalá. Assim, tendo em conta os discos e o repertório anterior e a performance que Clara vinha elaborando, *As forças da natureza* do título podem ser entendidas, nessa representação, como a *força dos orixás* que nela estão presentes, representam e são representados pelos elementos naturais.

O disco *Guerreira*, lançado no ano seguinte a *As forças da natureza*, exhibe na capa (Figura 11) apenas o rosto de Clara, a exemplo dos discos de 1971 (capa e contracapa), 1972 (contracapa), 1975 (capa) e 1976 (capa). Na foto, diferente dos primeiros discos, o cabelo de Clara está mais comprido, já mostra algumas ondulações, ao contrário dos demais, em que aparecia curto e liso, o que podemos interpretar como a assunção gradativa de um marcador de identidade negromestiça. O LP é intitulado a partir de canção de mesmo nome que estudamos no primeiro capítulo e que está transcrita em parte na contracapa, que, para a análise que ora nos interessa, é ainda mais significativa.



Figura 11: Capa do disco *Guerreira* (1979)

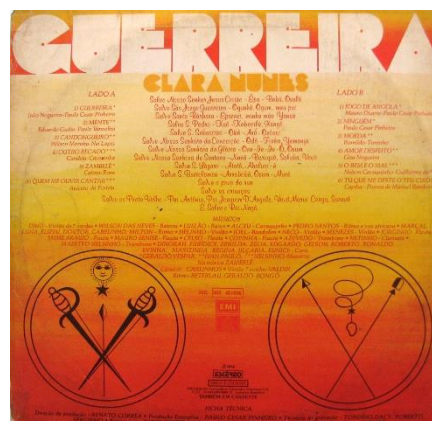


Figura 12: Contracapa do disco *Guerreira* (1979)

Conforme sublinhamos acima, a partir do texto de Salomão Jovino, as cores têm grande significância na construção da identidade negra. Em *Guerreira*, predominam o vermelho e o amarelo. Já tivemos oportunidade de observar que entre o candomblé e a umbanda existem aproximações e distanciamentos; assim, em ambas as religiões cada orixá tem uma (ou duas) cor que lhe representa, contudo, essas cores podem variar em se tratando

de uma ou outra religião. Assim, o vermelho diz respeito, na umbanda, a Ogum, cuja cor, no candomblé, é o azul. Xangô e Iansã, no candomblé, tem o vermelho como cor. Já o amarelo, na umbanda, é de umas das “linhas” de Xangô, enquanto no candomblé pertence à Oxum. Não é possível inferir com certeza o porquê da escolha do amarelo e vermelho destacados principalmente na contracapa. Uma das respostas possíveis é a de que a representação do trânsito cultural operado no Brasil foi evocada por meio da simbologia dessas cores, já que, de acordo com Salomão Jovino (2000, p. 57),

A manipulação dos símbolos, representações e significações, cujas bases foram práticas culturais urbanas, imbricaram-se com certas tradições religiosas e culturais afro-brasileiras, tendo como pano de fundo um repertório discursivo pan-africanista e negritude, ampliadas pela difusão, no Brasil, do movimento Black Power.

Sendo assim, o que temos na década de 1970 se estendendo até o início dos anos 1980 são reivindicações identitárias realizadas tanto pelos próprios artistas quanto por seus produtores culturais e militantes em geral que, ao pontuar certas práticas e evocar determinados símbolos, encontravam importantes elementos diferenciadores.

No centro da contracapa (Figura 12), não por acaso, estão os versos de “Guerreira”, em que o eu-lírico referencia os orixás, anunciando outra relação cultural muito evidente no Brasil, qual seja, a “correspondência” entre os orixás africanos e os santos católicos. No capítulo um, ao analisarmos a letra dessa canção, sublinhamos como tal correlação se operou; o que interessa destacar agora é a articulação entre música e imagem, áudio e visual, que, conforme dito acima, marcam o posicionamento político-cultural da artista. Ainda na contracapa, são mostrados

dois “pontos riscados”, símbolos “desenhados” no chão dos terreiros pelas entidades que vêm ao aiê¹²² trabalhar, como se diz no vocabulário da umbanda.

O encarte de *Guerreira* também é diferenciado. Pelo seu formato, podemos relacioná-lo aos dois pontos riscados na contracapa: redondos, apresentam-se como se fossem o recorte dos “desenhos” do lado de fora, cada um trazendo as letras de um e outro lado do LP. No repertório, além da faixa-título, que se volta para o universo do candomblé e da umbanda, há mais quatro canções que fazem menção às matrizes culturais negrobrasileiras: “Candongueiro”, “Zambelê”, “Jogo de Angola” e “Moeda”. Assim, articulando repertório,

¹²² Aiê “Também designa o mundo do visível, dos vivos, em oposição a orum” (LOPES, 2004, p.43), sendo que este último, na mitologia iorubana, é o “compartimento do Universo onde moram as divindades, em oposição ao aiê, o mundo físico, terreno, material” (Lopes, 2004, p.500). Cf. também, na mesma obra, p. 534, para “ponto riscado”.

capa e encarte, é possível inferirmos que esse disco seguiu um projeto que valorizou deveras a presença das áfricas na sociedade brasileira. Dessa forma, reforçamos o argumento apresentado no capítulo anterior de que, embora tenha havido uma ampliação e diversificação no repertório e na performance de Clara, as áfricas se fizeram presentes em todos os seus discos, com maior ou menor intensidade.

Após *Guerreira*, foi produzido *Esperança*, lançado ainda no mesmo ano de 1979. Na contracapa do LP, uma mensagem de Clara¹²³ que nos deixa perceber o modo como ela sentia o Brasil naquele momento e suas expectativas de futuro:

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.¹²⁴

Primeiro chama atenção o espaço escolhido por Clara para realizar a produção do disco: um morro carioca. Já tivemos oportunidade de observar no capítulo anterior a aproximação de Clara com o chamado “samba de morro” e com compositores oriundos desse território. É no morro que, segundo ela, encontra-se a *resistência futura* do Brasil. Porque, mesmo em tempos de *fim* de ditadura, Clara vislumbrou que seria preciso continuar a resistir, lutar e a ter esperança a despeito da pobreza e do sofrimento da gente da terra que ela identifica como “sua”, numa referência nítida ao Brasil como um todo, já que Clara era nascida em Minas Gerais, radicada no Rio de Janeiro e conhecedora das práticas culturais de diferentes partes do Brasil. Encontrou nas crianças a esperança, talvez daí tenha vindo a opção em dar as mãos a elas e simbolicamente à esperança em seu povo e sua terra:

¹²³ Diferente do excerto do disco *As forças da natureza*, analisado acima, o texto da contracapa de *Esperança* aparece em primeira pessoa e assinado por Clara Nunes. Não há como ter certeza absoluta de que *ela* redigiu as linhas; contudo, temos como premissa de que ela assumiu como suas essas palavras, já que seu nome consta “assinado” ao final do texto.

¹²⁴ Texto retirado da contracapa do disco *Esperança* lançados pela Odeon em 1979. O disco pertence ao acervo pessoal da autora. A análise das imagens da capa e contracapa deste disco estão presentes no terceiro capítulo.

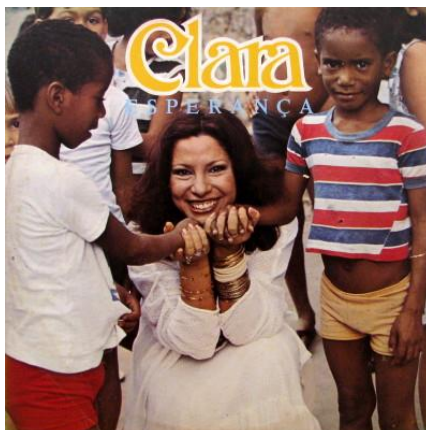


Figura 13: Capa do disco *Esperança* (1979)

O encarte do disco (Figura 14), além das letras da canção, traz ao público um folheto cheio de amuletos para proteção, objetos utilizados em diferentes religiões e nas “simpatias” populares. Como em outros LPs, a mensagem visual antecipa o conteúdo registrado no suporte fonográfico. Os símbolos do encarte coadunam especialmente com a canção “Banho de Manjerição”, analisada no capítulo anterior. A ferradura em destaque no centro da imagem, acompanhada de outras duas menores, é um símbolo de proteção desde a Grécia antiga; também na cultura cristã é um símbolo de afastamento de maus espíritos. No meio da ferradura, um trevo de quatro folhas representa um dos símbolos da sorte: segundo a cultura popular, carregar consigo um trevo como esse dá sorte ao sujeito. Muitas figas aparecem na imagem, também está uma representação de proteção contra maus agouros e de boa sorte. A figa também é conhecida como “Figa de Guiné”, numa referência tanto à madeira que serve de matéria-prima para confecção do amuleto quanto aos povos de Guiné-Bissau, que teriam introduzido esse símbolo no Brasil. No alto do canto direito, búzios, pequenas conchas usadas tanto no candomblé quanto na umbanda para “ler” a sorte dos filhos de santo, além de ser também amuleto de proteção, indicando a presença de diferentes crenças correntes no Brasil.



Figura 14: Encarte do LP *Esperança* (1979)

Como que seguindo a linha do disco anterior, *Brasil Mestiço* foi lançado em 1980, obtendo grande sucesso de crítica e público: com ele Clara ganhou o prêmio “disco de ouro” pela venda de 100 mil cópias¹²⁵. Esse LP, para além do título, dispõe um rol de elementos performáticos que evocam a representação de um Brasil calcado na mistura de raças. A imagem da capa merece atenção mais detida, pois traz símbolos importantes para a apreensão do trabalho como um todo.

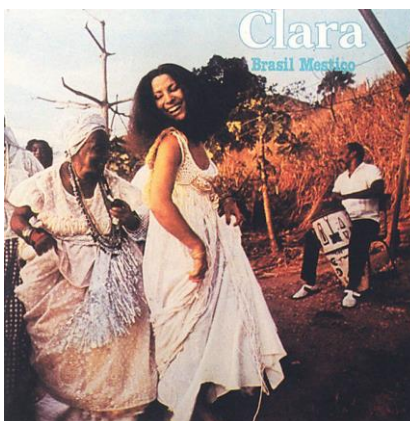


Figura 15: Capa do disco *Brasil Mestiço* (1980)

A capa de *Brasil Mestiço* e as fotos do encarte foram tiradas no terreiro de Vovó Maria Joana Rezadeira¹²⁶, no morro da Serrinha do Rio de Janeiro. A foto apresenta Clara e Vovó Maria, ambas vestidas de *branco*. Vovó Maria Joana traja uma “roupa de santo”: blusa engomada, saia armada, guias no pescoço, cachimbo na mão e turbante branco na cabeça. As duas jogam jongo ao som do atabaque tocado por Mestre Darcy, filho de Vovó Maria Joana. No candomblé e na umbanda, branco é a cor de Oxalá, orixá maior e pai de outros orixás. Desde o disco de 1974, Clara Nunes se apresentava na grande maioria das vezes com roupas brancas, do que podemos inferir uma ligação com o candomblé e/ou a umbanda (confirmada por Clara, como se verá a seguir) – mas também há que se levar em conta sua preferência e motivos subjetivos que acompanham a escolha. Em entrevista a Marília Gabriela por ocasião da estreia do show *Clara Mestiça* em São Paulo, Clara declarou:

¹²⁵ Informação obtida no Memorial Clara Nunes, na cidade de Caetanópolis (MG), em visita para levantamento de fontes para esta pesquisa. O disco de ouro está exposto no Memorial, junto com outros objetos de Clara, como os quatro vestidos usados no show *Clara Mestiça*, turnê referente a este disco que ora analisamos. O Memorial não permite fotografias do acervo.

¹²⁶ Vovó Maria Joana era umas das mães de santo de Clara Nunes na umbanda. Migrante de Valença, no Vale do Paraíba, vivia no Rio de Janeiro desde a segunda metade do século XX e disseminou, junto com seu marido, o jongo no Morro da Serrinha. BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Disponível em www.brasa.org/documents/BRASA_IX. Acesso em 07/05/14

Marília Gabriela: Você só usa branco por causa de religião, é isso?

Clara Nunes: Também, também. Porque eu gosto, pra começar eu gosto muito da cor, do branco. Eu acho que fica muito bonito, na luz e tal... é uma cor que me deixa feliz, e também é a cor de Oxalá, né...¹²⁷

A fala de Clara permite dizer que na composição da performance há traços de personalidade que o artista imprime em seu trabalho, articulando vida e obra, remetendo-nos novamente à questão da experiência do sujeito, que deve ser considerada em uma análise de trajetória. Na foto da capa seus cabelos crespos estão soltos e armados, fazendo referência a uma estética negra a despeito de sua pele branca, sugerindo ser ela própria *mestiça*. Seu vestido de algodão cru tem cordas de palha trançadas e búzios pendurados no decote, utilizados tanto como adorno quanto como um amuleto de proteção; seu ornamento são pulseiras ao braço esquerdo. Clara pisa a terra descalça, como é usual tanto nos terreiros de umbanda e candomblé quanto nas rodas de jongo e capoeira. A paramentação carregada de simbologia antecipa ao leitor-ouvinte o que será apresentado no disco: um Brasil negro, branco, índio, mestiço, que exalta a “morena de Angola” e é um “santuário da fé”.



Figura 16: Capa do disco *Nação* (1982)

Na capa do último LP¹²⁸, mais uma vez, está projetado seu rosto, dessa vez colorido, não mais em preto e branco como no disco de 1971 e na contracapa de 1972. Novamente o uso de cores pode ser considerado tanto um elemento simbólico da composição imagética quanto um recurso gráfico para chamar a atenção e estabelecer o primeiro contato com o público. Quando abordado enquanto documento, é na capa do vinil em que encontramos o maior número de elementos graficamente analisáveis, estes, por sua vez,

¹²⁷ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NWuVFELBlvI>>

¹²⁸ Considerando apenas aqueles que foram lançados enquanto a artista era viva, descartando, portanto, coletâneas e discos póstumos em sua homenagem.

ligados à originalidade do nome dado, à novidade das cores impressas e à qualidade do retrato. Conforme viemos observando, esses elementos foram valorizados na construção da imagem de Clara Nunes, estando sempre articulados ao registro musical do fonograma que a capa comporta.

É muito significativo que o disco de Clara lançado em 1982 se chame *Nação*. Podemos considerá-lo o ponto alto de sua performance com vistas a uma interpretação de Brasil e da cultura brasileira. É o cume não porque está localizado temporalmente no fim de sua trajetória – interessa-nos menos a cronologia e mais os elementos que ela reuniu nesse LP para compor “sua nação”. Ressalta-se que *não* estamos discutindo aqui o conceito de Estado-nação, a concepção geopolítica do termo. Ao problematizar tanto o título do disco como a fala de Clara Nunes que exporemos a seguir, visamos apreender a significação dos códigos e associações que remetem ao País, construídos simbolicamente com vistas a atender projetos políticos e ideológicos, e que ao longo da história acabaram por ser quase automaticamente vinculados ao Brasil. Circulando pelos discos anteriores, é possível notar que havia, desde o LP de 1971, o intuito de Clara e seus produtores de elaborar um trabalho que apresentasse ao público determinadas representações de Brasil. Assim, em *Nação*, apresenta-se uma correlação entre o Brasil e os fatores que o compuseram:

É um LP brasileiro, o LP *Nação*. Quer dizer, *Nação* aí é o Brasil. Essa música que deu título ao disco é uma música do João Bosco e do Aldir e do Paulo Emílio (...) Eles fizeram essa música... eles pensaram em mim mesmo, pensaram na minha carreira e tal... e fizeram “*Nação*”. E eu, ao ouvir “*Nação*” saiu então a ideia de todo LP, que é a ideia da música popular brasileira, como ela nasceu, da nação jêje, que foi uma das nações que vieram pro Brasil e que formou essa população toda. Por isso que o disco é muito africano.¹²⁹

A fala de Clara associa *Nação* a Brasil, de modo que podemos depreender que o disco está permeado por referências simbólicas que remeteriam ao País. Muito antes de *Nação*, Clara já vinha representando “*seu Brasil*”, isto é, também por parte dela houve a projeção de signos que “formariam” o Brasil. Conforme viemos analisando, a representação de Brasil apresentada na performance e no repertório de Clara se voltou largamente para a presença das práticas negras ancoradas na cultura brasileira. Ao examinar esse aspecto, Silvia Brügger localizou “nove canções que possuíam os termos ‘Brasil’, ‘país’ ou ‘nação’ no título ou na letra: ‘Mãe África’, ‘Portela na Avenida’; ‘Seca do Nordeste’; ‘Tributo aos orixás’;

¹²⁹ Entrevista concedida por Clara Nunes a Leda Nagle, às vésperas do lançamento do disco *Nação*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=n69YtkF8jh4>>

‘Brasil Mestiço’; ‘Estrela Guia’; ‘Jogo de Angola’; ‘Canto das três raças’; ‘Nação’” (BRÜGGER, 2006, p. 2), evidenciando que composições com essa temática estão presentes ao longo da maior parte da trajetória de Clara; é possível inferir ainda que o intuito de Clara em cantar diversas faces Brasil permeou a elaboração de sua performance.

Voltemos à fala de Clara Nunes transcrita acima. “Nação”, composição de João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio, é a canção que dá título ao disco e teria sido composta com base em sua carreira, de modo que a artista vislumbrou nela uma representação de Brasil pertinente ao seu repertório. Uma vez que o presente trabalho vem analisando a trajetória de uma *intérprete*, verificar *processo de escolha* para elaboração da performance fornece indícios do direcionamento que Clara e seus produtores conferiam à sua trajetória artística, isto é, deixa perceber quais símbolos e signos foram selecionados para representar o Brasil, fazendo parte, portanto, de uma construção (social, artística e até ideológica). Na fala transcrita acima, Clara identifica o nascimento da música e da população brasileira à *nação jêje*, trazida ao Brasil durante o período escravista. Primeiro é preciso ressaltar que, quando usamos o termo *nação* para nos referirmos aos diferentes povos africanos que atravessaram o Atlântico, estamos conceitualmente distantes da concepção ocidental de Estado-nação. Em África, as formas políticas foram muito distintas, “altamente elaboradas e socialmente aperfeiçoadas, entre as quais se alternavam reinos, impérios, cidades-estados, e outras formas políticas baseadas no parentesco, como chefias, clãs, linhagens, etc.” (MUNGANGA; GOMES, 2006, p.32), logo fica explícita a facilidade com que podemos incorrer em generalizações ao falar de nações africanas.

A “nação jêje¹³⁰”, à qual provavelmente Clara se refere, é aquela composta pelos povos fon, éwé, mina, fanti e ashanti, chegados ao Brasil em grande quantidade no século XIX e que, mesmo já encontrando uma tradição organizada, trazem recursos importantes da própria tradição, especialmente religiosa, abrindo caminho para a inserção de novas práticas. Na canção “Nação” há grande destaque para os jêjes, o que explica, em parte, a referência enfática de Clara a eles como formadores do povo e da música brasileira. Clara não era leiga no que tange à cultura africana: visitou Angola mais de uma vez; era iniciada no candomblé no terreiro de Pai Edu, em Recife, e, além disso, realizava com os produtores pesquisas para elaborar sua performance. Pensando nisso, embora a menção de Clara aos jêjes não seja exata, não podemos dizer que ela é completamente equivocada, já que a ligação jêjes-Brasil existe, ainda que não exclusivamente: a cultura jêje esteve em profusão com outras culturas

¹³⁰ Atualmente, o povo Jêje habita só territórios de Togo, Gana, Benim e regiões vizinhas.

afrodiáspóricas, como a dos bantos e iorubás, que se refizeram em solo brasileiro e, portanto, também inscreveram suas práticas na dinâmica social do Brasil. A canção que intitula o disco e está relacionada à fala que ora analisamos é a seguinte:

Dorival Caymmi falou para Oxum:
Com Silas tô em boa companhia
O Céu abraça a Terra,
Deságua o rio na Bahia

Jêje
Minha sede é dos rios
A minha cor é o arco-íris
Minha fome é tanta
Planta florirmã da bandeira
A minha sina é verdiamarela
Feito a bananeira

Ouro cobre o espelho esmeralda
No berço esplêndido
A floresta em calda
Manjedoura d'alma
Labarágua sete quedas em chama
Cobra de ferro, Oxum-Maré:
Homem e mulher na cama

Jêje
Tuas asas de pomba
Presas nas costas
Com mel e dendê
Aguentam por um fio

Sofrem
O bafio da fera
O bombardeiro de Caramuru
A sanha d'Anhanguera

Jêje
Tua boca do lixo
Escarra o sangue
De outra hemoptise
No canal do mangue

O uirapuru das cinzas chama:
Rebenta a louça, Oxum-Maré
Dança em teu mar de lama.

Para analisar a canção, estabelecemos contato novamente com as colocações feitas por Silvia Brügger, que dialogam com o argumento do presente trabalho. Segundo Brügger, a

chave interpretativa de “Nação” está na divindade jêje Oxumarê¹³¹: “o Brasil Oxum-maré é uma nação da diversidade de cores, mas também da mestiçagem (...) do movimento, da superação da dualidade, da fertilidade da riqueza”. (BRÜGGER, 2006). Mas é também o Brasil das contradições e mazelas sociais, percebidos em “minha sede é dos rios”, “minha fome é tanta” e mais metaforicamente em “seu mar de lama”. “Nação” representa também *misturas* que podem ser apreendidas pelos neologismos criados pelos compositores como *labarágua*, *verdiamarela* e *florirmã*. Mistura e diversidade, contudo, não são sinônimos de ausência de conflitos:

Fome e sede são carências que podem ser saciadas por deuses da fertilidade, como Oxumarê, que aparece com a chuva, ou Oxum, símbolo da maternidade e da fecundidade. Mas, poderia a sede dos rios ser saciada por águas em chama? Pode ser a fome aplacada com a floresta a se esvair em calda? É ela que se oferece como alimento na manjedoura d’alma. Aqui se manifestam os problemas e os conflitos sociais da nação (BRÜGGER, 2006, p.8)

Destaque-se ainda que as metáforas que simbolicamente formam a nação estão profundamente articuladas à mitologia dos orixás, de forma que a gênese da nação brasileira pode ser compreendida (também) pelo prisma mágico-religioso que remete às áfricas recriadas aqui. Este argumento pode ser endossado pela observação de Reginaldo Prandi quando nos informa que:

Nas diferentes grandes cidades do século XIX surgiram grupos que recriavam no Brasil cultos religiosos que reproduziam não somente a religião africana, mas também outros aspectos da cultura na África. Os criadores dessas religiões foram negros de etnias nagôs ou iorubas, especialmente os das cidades de Oió, Lagos, Queto, Ijexá e Egbá, e dos povos fons, aqui chamados jêjes, sobretudo os mahis e daomeanos. (PRANDI, 2005, p. 164).

A partir dessa colocação vemos que diferentes grupos de África firmaram aqui suas práticas e que, por isso mesmo, a “nação” brasileira está muitas vezes associada a tais práticas. As representações criadas a partir delas constituem o sistema de referências acerca do “ser brasileiro”, tendo sempre em conta que essa categoria é uma variante social e se move de acordo com as condições objetivas de possibilidades presentes numa dada conjuntura.

¹³¹ “Conta-se que Oxumarê não tinha muita simpatia pela chuva/toda vez que ela reunia suas nuvens/e molhava a terra por muito tempo/Oxumarê apontava para o céu ameaçadoramente/com sua faca de bronze/e fazia com que a Chuva desaparecesse (...)/ Enquanto Oxumarê não vem à Terra/todas podem vê-lo no céu com sua faca de bronze/sempre se fazendo no arco-íris para estancar a chuva” (PRANDI, 2001, p.224).

3.2.1 O Brasil negromestiço

O Brasil que Clara performatizou é aquele gestado e gerado pela África, que legou à sociedade instituições culturais, fazeres e saberes que não se estilhaçaram no processo da travessia, ao contrário, foram ressignificados deste lado do Atlântico. Ao discutir os “segredos guardados” pelas nações de candomblé do Brasil, Reginaldo Prandi (2005, p. 159) destaca que a cultura africana esteve (e está) diluída na formação da cultura brasileira por meio de um vasto índice que passa pela língua, culinária, música e artes em geral, além de um universo simbólico de representações. Por exemplo, não é possível pensar o sistema musical brasileiro e seu ciclo rítmico sem nos referirmos às culturas da África Central – Congo, Angola, Benguela. Saltam aos olhos os movimentos dos corpos policêntricos que se movem nas rodas de capoeira e nas danças de culto aos orixás; adentra os ouvidos diariamente o vocabulário de raiz africana: agogô, axé, babá, bunda, cafuné, dendê, moleque. (MUNANGA, 2006b, p.20); comemos cotidianamente pratos que os africanos oferecem aos orixás¹³² – azeite de dendê, pratos à base de farinha de milho, feijoada – e que hoje são “típicos” da cozinha brasileira; na “medicina popular” diferentes plantas são usadas para curar males do corpo, prática comum tanto aos ameríndios quanto aos povos de África... Enfim, temos uma série de usos, costumes e tradições provenientes dos diferentes povos africanos radicados em solo brasileiro, e que nem sempre nos damos conta.

Todos esses signos foram evocados por Clara Nunes em sua performance ao lado de outros elementos que, segundo ela, eram os pilares da cultura brasileira, como o canto de indígenas, fazeres das classes populares e as coisas simples de seu povo, como ela costumava dizer. Gostaríamos de ressaltar, contudo, que, se por um lado, Clara Nunes enaltecia as transculturações ocorridas no Brasil, é preciso estarmos atentos à dimensão ideológica do conceito de mestiçagem, que muitas vezes produz a supressão das particularidades das culturas envolvidas nesse processo, como no caso da construção da identidade brasileira, que discutimos nos capítulos anteriores.

Portanto, ao pensar o Brasil negromestiço na obra de Clara Nunes, deve-se estar atento à dimensão ideológica dos termos “mestiço” e “mestiçagem”, que, muitas vezes em nome da “unidade”, sintetizam as culturas em vez de tratá-las em sua pluralidade. Por outro lado, se Clara Nunes trazia em sua narrativa musical um pouco desse “Brasil cadinho”, as

¹³² Na tradição do candomblé, cada orixá tem comidas de sua preferência, que lhe são ofertadas nos terreiros em forma de oferenda. O filho de cada orixá, sendo parte dele não pode ingerir os alimentos que são próprios de seu protetor.

tensões e as desigualdades dilacerantes de nossa sociedade também foram largamente denunciadas nas canções que interpretou. Essa fissura na poética da artista é de extrema relevância para a compreensão do que seu trabalho diz sobre Brasil. A aparente contradição indica que Clara Nunes pontuou questões tensas sobre a nação brasileira, não se limitando ao elogio da “união das três raças”. Tal “união” é também o berço de uma série de problemas sociorraciais.

Considerações Finais

Gostaríamos de ressaltar ao leitor que este trabalho de pesquisa analisou Clara Nunes a partir de uma entre diversas possibilidades. Em diálogo com os trabalhos acadêmicos e a única biografia existente sobre Clara, procurou-se elaborar novas questões ou indicar outras respostas possíveis àquelas anteriormente respondidas, já que lançamos novas problemáticas ao tema e aos documentos. A canção popular, nesse sentido, mostrou-se um documento profícuo, já que a partir dela são possíveis apreensões de diferentes esferas sociais, em última análise, estão todas articuladas. Tampouco intentamos contar a história de trajetória tal e qual, do começo ao fim, ou descrever o repertório da artista em sua totalidade, de modo que a documentação foi examinada a partir dos recortes temáticos e cronológicos eleitos para a realização do trabalho, ainda que haja avanços e recuos (necessários ao respaldo da argumentação) ao longo do texto. Com essa premissa em mente, nas linhas a seguir apresentamos uma retomada do eixo temático central da dissertação, bem como de seus temas transversais, indicando nossas considerações finais sobre o assunto e tendo em conta a articulação entre os argumentos apresentados durante o estudo.

O problema central proposto nesta pesquisa foi verificar se a cantora Clara Nunes abraçou um ideal de mestiçagem ou suplantou essa ideia para inserir os signos negros em sua performance. Abordando como documento os discos da artista lançados entre 1971 e 1982, a presente análise buscou articular os documentos ao contexto histórico a que estiveram articulados, especialmente à cena musical da década 1970. Clara iniciou sua trajetória artística em um período de intensa transformação nos padrões estético-musicais brasileiros e esse processo teve nítidos reflexos em sua atuação. Isso porque, conforme indicamos na introdução, no decorrer da década de 1960 (Clara teve seu primeiro disco lançado em 1966), o bolero e o samba-canção veiculados até então abriam espaço para uma “renovação” da MPB, principalmente devido aos Festivais da Canção e ao movimento da Bossa Nova. Seus três primeiros discos, todavia, estão repletos de canções “à moda antiga”, fazendo com que sua carreira demorasse a decolar. Inferimos, portanto, que Clara esteve, num primeiro momento, na contramão da cena musical brasileira, o que de certa forma foi um primeiro passo para que tanto ela quanto a gravadora Odeon percebessem que era preciso mudar e encontrar uma nova “identidade” que assegurasse a permanência da artista no mercado musical.

Pudemos observar que, a partir do disco de 1971, quando começou a ser produzida pelo radialista Adelzon Alves, Clara Nunes passou a apresentar uma performance

diferente daquela que vinha executando até então. Adelzon, em entrevista¹³³ concedida à autora deste estudo, afirmou, como em outras ocasiões, que só aceitaria dirigir Clara se pudesse fazer um trabalho no qual ele acreditasse. O ideal em que o radialista acreditava estava muito ligado às ideias difundidas pelo CPC da UNE, segundo as quais o “povo” deveria ser protagonista da história e da revolução social almejada pela esquerda brasileira. Assim, em entrevistas de Clara, textos das capas e contracapas de seus LPs, o “povo”, as pessoas comuns, suas práticas são constantemente evocadas. Não por acaso, Clara se dizia uma “porta voz de seu povo” ao cantar as coisas vindas da cultura popular.¹³⁴

Durante o tempo em que foi produzida por Adelzon Alves, evidenciam-se as áfricas que permearam o repertório e a performance da artista. A partir do primeiro disco produzido pelo radialista, as referências às matrizes culturais negrobrasileiras passam a ser cada vez mais constantes. No primeiro capítulo analisamos canções que indicam esses marcadores de africanidade, o que se pode verificar não apenas nas letras dessas composições, mas no modo como Clara passou a se apresentar em público, o figurino usado nos shows, composto por batas brancas, saias rodadas, guias de santo e colares, pulseiras e outros adereços que remetiam à África negra recriada no Brasil.

Outro ponto de inflexão na trajetória de Clara que buscamos destacar foi a participação de seus produtores. Adelzon, como acabamos de mencionar, foi essencial para a transformação da performance da artista, aproximando-a do universo da cultura e da música popular, especialmente do samba, gênero que marcou o repertório de Clara, ainda que ela não gostasse de ser rotulada como “sambista” e se autodesignasse como uma “cantora popular brasileira”. Rompida a relação profissional e amorosa que tinha com o radialista, Clara passou a ser produzida, a partir de 1976, pelo poeta e sambista Paulo Cesar Pinheiro. No segundo capítulo desta dissertação, pontuamos as variações ocorridas com a mudança de produtor, que nomeamos expansão do repertório, devido à inserção de novas temáticas e materiais sonoros. Conferimos destaque a esses dois personagens por entendermos que a intérprete não construiu uma imagem e uma narrativa musical sozinha; por outro lado, não era passiva aos projetos propostos por ambos. Sendo assim, vemos a atuação de Adelzon e Paulo Cesar como um processo de mediação cultural essencial para a construção da trajetória da nossa personagem, que fez história no ambiente cultural brasileiro da década de 1970 e início dos anos 1980.

¹³³ Entrevista concedida à autora no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 2014.

¹³⁴ Ao longo destas considerações finais, remetemo-nos diversas vezes a documentos – músicas, entrevistas, textos – que já foram analisados nos capítulos anteriores. Como é nosso objetivo apenas consolidar a análise, julgamos não ser necessária a reapresentação dos mesmos.

Outro aspecto destacado no segundo capítulo foi a evocação de *territórios esquecidos* em diferentes canções interpretadas por Clara. A escolha em analisar esse mote nas músicas emergiu quando, ao escutar o repertório da artista e elencar possibilidades de investigação, percebemos que essa via estava articulada ao discurso de “brasilidade” que vínhamos examinando ao longo do trabalho. No mais, os trabalhos acadêmicos com os quais dialogamos não abordam tal temática, mesmo ela estando presente em diferentes discos de Clara. As favelas, morros, subúrbios, periferias aparecem em canções tanto pelo viés nostálgico, em que o eu lírico olha para esses lugares rememorando bons tempos, quanto pela crítica social, na qual a narrativa se volta mais para a denúncia das desigualdades sociais que assolam o País.

Ao longo do texto, e mesmo pelo seu título, o leitor pode perceber que a pesquisa transitou pelo delicado tema da mestiçagem cultural no Brasil. Mesmo com algumas hesitações em discutir o tema (dadas suas projeções ideológicas, que, ao longo do processo de formação de nossa sociedade, visaram o branqueamento da população e das práticas culturais brasileiras), optamos por manter o debate por entender que há uma nova possibilidade de interpretação dessa categoria a partir da trajetória de Clara Nunes. Assim, por meio dos documentos, indicamos que a ideia de mestiçagem projetada por Clara passa pelo trânsito cultural entre “as três raças formadoras do Brasil” (indígenas, negros e brancos) e em diversos momentos – por meio de canções, entrevistas e posicionamentos explicitados pela cantora – a mestiçagem é tratada como “celebração”. Por outro lado, em diálogo principalmente com os estudos de Silvia Brügger, observamos que a mestiçagem evocada muitas vezes se inclina muito mais para o viés crítico do termo e tende a evidenciar as matrizes negras nesse processo, ao contrário das ideologias branqueadoras que permearam o século XIX e grande parte do XX.

Sendo assim, a mestiçagem em Clara Nunes não ameniza o conflito, ao contrário, deixa evidentes as tensões sociorraciais existentes na sociedade brasileira. Tanto é assim que, nas análises que realizamos tanto das canções quanto das imagens das capas dos LPs, estas últimas examinadas no terceiro capítulo, os signos da cultura negra são patentes. A partir dessas evocações foi possível trazer ao leitor, dialogando com autores especialistas no tema, um pouco da mitologia dos orixás, a explicação sobre a relação entre cores, objetos e símbolos, vestimentas, poses e gestos explicitados por Clara, que fizeram com que a ela fosse atribuído o epíteto de “deusa dos orixás”¹³⁵. A música de Clara e a imagem do Brasil

¹³⁵ Na verdade, “A Deusa dos Orixás” é o nome de uma canção que narra a estória da disputa pelo amor de Iansã entre os orixás Xangô e Ogum, sendo que o nome da música é uma referência àquela. Samba de Romildo e

negromestiço por ela projetada marcaram a história da música e da cultura popular brasileira de tal maneira que hoje, a partir de questões do presente, podemos olhar para a trajetória dessa artista a fim de refletir acerca de como se dão certas construções sociais e quais suas implicações histórico-sociais.

Toninho, dupla de compositores bastante presente na lista de compositores gravados por Clara, está no repertório do disco *Claridade*, de 1975.

FONTES

Clara Nunes. *A voz adorável de Clara Nunes*. EMI-Odeon, 1966.

_____. *Você passa eu acho graça*. EMI-Odeon, 1968.

_____. *A beleza que canta*. EMI-Odeon, 1969.

_____. *Clara Nunes*. EMI-Odeon, 1971.

_____. *Clara Clarice Clara*. EMI-Odeon, 1972.

_____. *Clara Nunes*. EMI-Odeon, 1973.

_____. *Clara Nunes. Alvorecer*. EMI-Odeon, 1974.

_____. *Claridade*. EMI-Odeon, 1975.

_____. *Canto das três raças*. EMI-Odeon, 1976.

_____. *As forças da natureza*. EMI-Odeon, 1977.

_____. *Guerreira*. EMI-Odeon, 1978.

_____. *Esperança*. EMI-Odeon, 1979.

_____. *Brasil Mestiço*. EMI-Odeon, 1980.

_____. *Clara*. EMI-Odeon, 1981.

_____. *Nação*. EMI-Odeon, 1982.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Márcio Mucedula. Raça e desigualdade: as diversas interpretações sobre o papel da raça na construção da desigualdade social do Brasil. *Revista Tempo da Ciência: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo*, v.15, n. 29, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/tempodaciencia/article/view/1970>

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Geopolítica da Mestiçagem. *Revista Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, n.11, p.49-63, jan/1985.

AZEVEDO, Amailton Magno. *A memória musical de Geraldo Filme. O samba e as micro-áfricas em São Paulo*. 243f. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.

_____. Amailton Magno. *Estéticas Negras periféricas*. No prelo.

_____. Amailton Magno. Elogio das rítmicas negras e mestiças: tropicalismos acústicos. *Revista Projeto História*. v. 43, jul/dez, , 2011.

_____. Amailton Magno. Sambas, orixás e arranha-céus: a música de Geraldo Filme. *Cadernos de pesquisa Cedhis*. v. 25, p. 47-69, jan/jun 2012.

_____. Amailton Magno. As manifestações afro-brasileiras: arte, literatura e religiosidade. In: CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco; RASCHE, Carla Leandro (orgs.). *Formação de professores: promoção e difusão de conteúdos sobre história e cultura afro-brasileira e africana*. Florianópolis: Dioesc, p.215-224, 2014.

AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: EDUC, 2002.

BAPTISTA, Rachel Rua. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da umbanda na música popular brasileira*. 112 f. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Rachel Rua. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da umbanda na música popular brasileira*. Revista Religião e Sociedade. Rio de Janeiro, n.27, p.82-113, 2007.

BARBEIRO, Adriana Santoreli Villa. *Uma questão de opinião: Zé Kéti, samba e transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro (1950-1979)*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 2014.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. As religiões de Clara Nunes: o canto como missão. Disponível em: <https://www.ichs.ufop.br/ner/images/stories/Silvia_Maria_Jardim_Brugger.pdf> Acesso em 23/08/2011.

_____, Silvia Maria Jardim. *História e música popular, desafios para o historiador – o canto mestiço de Clara Nunes*. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música popular. Disponível em <<http://www.hist;puc.cl/historia.iasplam.htm>> Acesso em Abril/2010.

_____, Silvia Maria Jardim. “O povo é tudo!” uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. Revista ArtCultura, Urberlândia, v.10, n.17, , jul/dez 2008, p.191-204.

_____, Silvia Maria Jardim (org). *Canto Mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008.

_____, Silvia. Mestiçagem e afro-descendência na música de clara nunes. Disponível em: <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Silvia-Brugger.pdf> s/d. Acesso em 07/05/2014.

CABRAL. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Ed Lazuli, 2011.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heolisa Pezza Cintrão. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CASTRO, Maurício Barros de. O samba no Atlântico negro: patrimônio imaterial e diáspora africana. XI Congresso Luso Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308332993_ARQUIVO_OSAMBANOATLANTICONEGRO1.pdf> Acesso em 27/08/2014.

CARLSON, Marvin. *Performance – uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CERTEAU, Michel de. Fazer com: usos e práticas. In: *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história Cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

_____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro. v.8, nº16, p. 179-192. 1995.

DAMIÃO, Reinaldo Pereira. *Música e identidade negra (1970-1980): um estudo sobre o samba, o contexto e a obra de Martinho da Vila*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, 2013.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento negro no Brasil: alguns apontamentos históricos*. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>>. Acesso em março de 2014.

FELIX, Raoni.; EMY, Tamara. *Bambas do samba. A arte das capas dos LPS*. s/d. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/bibliografia/pdf/Livro-Bambas-do-Samba.pdf>>

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

GARCIA, Tânia da Costa. *O “it verde amarelo” de Carmem Miranda*. (1930-1946). São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla Consciência. São Paulo: Editora 34, 1992.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Eschuchando el pasado: hacia una historia social de la musica popular. *Revisa de História*, n. 157, p. 31-54, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. São Paulo: DP&A Editora. 2003.

HANCHRD, Michael George. *Orfeu e o poder. Movimento negro no Rio em São Paulo (1945-1988)*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HEYWOOD, Linda M. (org). *Diáspora Negra no Brasil*. Tradução: Ingird de Castro V. Fregonez; Thaís Cristina Casson; Vera L. Benetido. 1 Ed. São Paulo: Contexto, 2010.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução: Maria Célia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*. 1 Ed. São Paulo: Abril Educação, 2013.

LOPES, Nei. *Enciclopédia da diáspora africana no Brasil*.

_____, Nei *A presença africana na música brasileira*. Revista ArtCultura, n.9, Uberlândia, jul/dez. 2004.

LUNARDI, Rafaela. *Em busca do "Falso Brilhante"*. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). Dissertação de Mestrado – FFLCH - USP, São Paulo, 2011.

MACHADO, Adelcio Camilo. Indústria Cultura e lutas simbólicas na década de 1970: o caso do sambão joia. 3º Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina. USP Extraprensa, v.1, p. 927-940, 2010.

_____, Adelcio Camilo. *Martinho da Vila: uma nova linhagem do samba nos anos de 1970*. Per Musi, Belo Horizonte, n.28, p.208-221, 2013.

MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniram Barbosa*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MORAES, J. G. V. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História* (versão impressa) v. 20. n. 39, p.203-222, 2000.

MARICATO, Ermínia. As ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias. IN: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (orgs). *A cidade do pensamento único*. Petrópolis: Vozes, 2000, p.121-188)

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MUNANGA, Kabengle. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil. Identidade nacional X Identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____, Kabengele. GOMES, Nilma Lino. (orgs) *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global: Ação Educativa: 2006.

_____, Kabengle. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs). *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, 2010.

NACKED, Rafaela Capelossa. *Chocolate e mel: negritude, antirracismo e controvérsia nas músicas de Gilberto Gil*. Dissertação de mestrado. PUC-SP. 2015

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música popular: um mapa de leituras e questões*. *Revista de História*, nº 157, 2º, p.153-171, 2007.

_____, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. 1ªEd (2002), 4ªtir. Curitiba: Juruá, 2006.

_____, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____, Marcos. “Desde que o samba é samba”: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.20, n. 39, p.167-189, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova á Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____, Renato. *A moderna tradição brasileira: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. Revista ArtCultura, nº 9, Uberlândia, – jul/dez, 2004.

PINHEIRO, Paulo César. *História das Minhas canções*. São Paulo: Leya, 2010.

PRANDI, Reginaldo. *As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros*. Revista USP, n. 28, p. 64-83, dez/jan. 95/96.

_____, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, Reginaldo. *Segredos Guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais pós-1960. *Tempo Social, Revista de sociologia da USP*, n.1, v.17, p.81-110, 2005.

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SÁ AVELAR, Alexandre de. *A retomada da biografia histórica: problemas e perspectivas*. Revista de História Oral, nº 2, p. 45-60, 2002

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2012.

SILVA, Vagner Gonçalves da; AMARAL, Rita. *Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro*. Revista Afro-Ásia, 2006, p. 189-235. Disponível em <www.afroasia.ufba.br> Acesso em agosto/2011.

_____, Vagner. *Orixás da metrópole*. Rio de Janeiro, Pallas: 1995.

THOMPSON, Edward. O termo ausente: experiência. In: *A miséria da teoria ou um planetário de erros*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.180-200.

SCHAFER, R. Murray. *Afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SILVA, Salomão Jovino da. *A polifonia do protesto negro: movimentos culturais e musicalidade negras urbanas – anos 70/80 – Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 2000.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da metrópole*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TADA, Elton Vinícius Sadao; Cleber Araújo Souto. *O que nos dizem as capas dos discos? Análise semiótica e hermenêutica em busca de um diálogo entre Pop culture e religião*. Revista Eletrônica Correlatio v. 11, n. 22, Dezembro de 2012, p.121-133. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/article/view/3483/3312>>

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2012.

VARGAS, Monique Francielle Castilho. *Rainha do mar: o Brasil na produção cultural de Clara Nunes dos anos de 1970*. 141 f. Dissertação de mestrado. Centro de Ciências humanas e Educação, Programa de Pós Graduação em História. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Editora Corrupio, 1981.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: Ed. UFRJ, 2007.

VICENTE, Eduardo. *Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70*. Revista de Economía Política de la Información y Comunicación, vol.8, n.3, 2006.

VICENTE, Tania Aparecida de Souza. Metodologia da análise de imagens. Revista Contracampo. Programa de Pós Graduação da Universidade Federal Fluminense. n. 32, abr-jul 2015, p. 147-158.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês. Mulheres negras e a cultura midiática*. Tese de Doutorado. UFRJ. Rio de Janeiro, 2007.

ZAN, José Roberto. *Música popular brasileira, indústria cultural e identidade*. Revista Eccos Científica. São Paulo: v.3, n.1, p.105-122, jun/2001.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jesursa P. Ferreira e Suely Fenerich. 1 ed. Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2014.