

# **O SAMBA DE CLARA NUNES: Religião afro-brasileira e musicalidade**

**Emerson Sena da Silveira**

Doutor em Ciências da Religião PPGCR/UFJF

Docente do PPGCR UFJF

## **RESUMO**

A música popular brasileira agrega diversos elementos sociais que a particularizam. Entre eles, o fator religioso, manifesto por alguns artistas, deixando entrever a íntima conexão entre música e religião. Clara Nunes e diversos outros artistas lançam/lançaram mão do aspecto religioso afro-brasileiro em suas obras chamando a atenção da mídia e da sociedade para a cultura africana. Objetiva-se, neste trabalho, analisar a música de Clara Nunes (1942-1983) e as relações com elementos folclóricos e africanistas em sua produção e trajetória musical. A disseminação dos ritmos musicais desta cantora via mídia, consumo e espetáculo, permitiu a produção de releituras e ressemantizações do tema mitológico africano. Assim, pergunta-se: qual o imaginário ritual-religioso apreendido na produção musical de Clara Nunes e sua conexão entre a música popular brasileira e a expansão das práticas religiosas afro-brasileiras no Mercosul? A partir da análise histórico-antropológica do nexos entre a produção musical de Clara Nunes, a religiosidade afro-brasileira e sua expansão, pretende-se debater a identidade socioreligiosa produzida pelas tensões de uma sociedade desigual para com as populações negras e o samba, um ritmo cujas raízes remontam às práticas afro-brasileiras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mitologia Africana; Samba; Música e Religião.

## **ABSTRACT**

Brazilian popular music adds many social elements that particularize itself. Among them, religious factor, expressed from some singers, leaving a glimpse of the intimate connection between music and religion. Clara Nunes and many others singers make/made use of Afro-Brazilian religious aspects in their works drawing attention of the media and society for the African culture. This paper aims at analyzing Clara Nunes' songs ( 1942 – 1983 ) and their connections with folk Africanists elements in their production and musical trajectory. The spreading of musical rhythm made by this singer via media, consumption and spectacle, allowed the production of rereading and redefinition of the mythological African theme. Thus the question is: Which is the imaginary-religious ritual clearly apprehended in Clara Nunes' musical production and its connection between Brazilian popular music and the expansion of African-Brazilian religious practices in Mercosur? From the historical and anthropological analysis of the link between Clara Nunes' musical production, Afro-Brazilian religiosity and its expansion, the intention is to debate the social religious identity produced for tension presents into this unfair society with black population and the musical style samba, a rhythm on which the roots date from Afro-Brazilian practices.

**KEY-WORDS:** Mythological African; Samba; Music and Religion.

## **Introdução**

A chamada Música Popular Brasileira (MPB) é um universo cultural em que muitas ressonâncias religiosas são percebidas, ressemantizadas e retraduzidas, em especial às ligadas ao universo religioso afro-brasileiro, especificamente a umbanda e o

candomblé, contribuindo para a conformação de um imaginário mítico diluído na cultura brasileira.

A disseminação das músicas via mídia, consumo e espetáculo permitiram a produção de ressemantizações do tema mitológico africano. Na dimensão do marketing e do espetáculo a herança religiosa difrata-se em símbolos, experiências, valores e elementos ritualísticos que ultrapassam os locais de culto (terreiros, igrejas, templos etc.), aparecendo em reportagens de jornal ou revistas, obras de arte, peças teatrais, livros, músicas e shows.

A dimensão do espetáculo e da festa permite que se entre em contato com valores de uma determinada experiência religiosa sem que, necessariamente, a pessoa seja adepta ou tenha vivido um universo religioso específico.

Assim, pergunta-se: qual o imaginário ritual-religioso apreendido na produção musical de Clara Nunes e sua conexão com as práticas religiosas afro-brasileiras? A partir da análise histórico-antropológica do nexo entre a produção musical de Clara Nunes e a religiosidade afro-brasileira, pretende-se debater a identidade socioreligiosa produzida nas tensões entre uma sociedade desigual para com as populações negras e suas práticas religiosas e o sucesso e o charme do samba. Um ritmo que já foi estigmatizado, cujas raízes remontam terreiros de candomblé e práticas rituais de comunidades afro-brasileiras sob o impacto da mudança e da hibridação na atualidade.

Portanto investigam-se as relações performáticas que ligam o samba de Clara Nunes ao universo afro-brasileiro, através de músicas, letras e referências à história cultural do samba. Argumenta-se que há convergências e paralelos instigantes entre a carreira musical, a constituição do campo afro-brasileiro e as transformações culturais em processo de transnacionalização.

### **Musicalidade afro-brasileira: samba, culto aos orixás e transformações sociais**

As heranças das musicalidades africanas são muitas, entre elas o samba de roda, jongos, congadas e tantas outras manifestações que abrem um imenso panorama cultural de empréstimos, ortodoxias e hibridismos entre gêneros musicais, religiosidades e transformações sociais (SODRÉ, 1979; MOURA, 1983; SANDRONI, 2001).

Para abarcar compreensivamente tanta diversidade, Carvalho (2000) propõe criar um modelo conceitual que permita compreender como os gêneros musicais são criados, ampliados e transformados ao longo do tempo e como parcelas de um repertório

específico são metamorfoseadas ao passarem de um gênero para outro.

Um dos pilares dessa proposta é a hipótese de uma “unidade subjacente” à experiência musical afro-brasileira, um espaço nacional que provocou um processo de intertextualidade, mesmo que baseado nas terríveis condições características do sistema escravocrata brasileiro (CARVALHO, 2000).

Para Carvalho (2000) duas organizações musicais diferentes são refletidas por dois modelos distintos de tradições religiosas afro-brasileiras. O primeiro modelo corresponde ao culto de candomblé e xangô, coeso, fechado, aristocrático, dotado de um processo de iniciação complexo, longo e exigente. A esse modelo corresponde uma expressão musical ortodoxa, controlada pelos líderes religiosos e utilizada na liturgia cültica das religiosidades afro-brasileiras que se inspiram na ‘pureza nagô’ ou na ‘pureza africana’. É, segundo Carvalho (2000) um universo ideologicamente fechado, cheio de oposições e equivalências estruturais.

O segundo corresponde a tradição religiosa de origem banto (particularmente a angola), aberta para influências de outros gêneros musicais e cuja estrutura cultural possui hipoteticamente uma liturgia mesclada musical e linguisticamente, embora alerte-se para importância de estudos históricos e empíricos para confirmar tal identidade (CARVALHO, 2000).

Em um trajeto típico ideal, um repertório religioso mais ritual, passaria para os “cultos de umbanda”, mais sincréticos; em seguida, para gêneros seculares tradicionais, chamados de rurais, ou comunitários (capoeira, samba de roda e jongo); chegando à diversidade de “gêneros de música popular, da comercial à independente “cult” ou experimental” (CARVALHO, 2000, p. 5).

Segundo Carvalho (2000, p. 6-9), no caso das tradições religiosas iorubá, tanto do xangô quanto do candomblé, músicas populares comerciais evocam os orixás (deuses iorubás) através de uma linguagem musical não iorubana. Muitos cantores da MPB, entre eles Clara Nunes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, mencionam nomes de deuses, fragmentos de letras ou invocações de música ritual, mas a estrutura musical liga-se a fônica tradição europeia.

Os ouvintes de música em geral estão acostumados à gramática musical ocidental e isso impõe limites de assimilação e de crescimento do processo comunicacional que, segundo Carvalho (2000) é um quase paradoxo. O repertório musical iorubá possui um padrão distinto da musicalidade popular brasileira: privilegia a audição estética, constitui um estilo antifonal de canto com letras dotadas de estrofes

pouco adaptáveis à versificação em português, elabora linhas melódicas distantes das geradas pela antiga fusão de estilos musicais portugueses e africanos e promove a polirritmia, de pouca aceitação entre o público brasileiro consumidor de música (CARVALHO, 2000). Mas a composição de músicas e letras relativas aos orixás da tradição ioruba dentro do idioma musical da música popular brasileira levou a adoção de raízes angolanas: ritmos binários, melodias afinadas com o repertório português, estrofes próximas dos modelos ibéricos etc. (CARVALHO, 2000).

Assim, a música popular pode ser construída mais próxima ao repertório mítico religioso, ligando-se tal fato, por exemplo, a mistura mais intensa entre termos da língua portuguesa e das línguas bantos do que a mistura entre o iorubá e o português (CARVALHO, 2000).

A expansão desses gêneros pode estar ligada ao hibridismo, as experiências de fusão, a superposição entre dois ou mais gêneros, evocando as estruturas postas em contato numa única peça musical (CARVALHO, 2000).

Nesse sentido, os gêneros musicais comportam um padrão rítmico, uma sequência de batidas de tambor, uma sequência harmônica precisa, um conjunto de palavras ou tropos literários fixos que evocam uma determinada paisagem social, histórica, geográfica, divina ou mental, constituídos em meio a transformações sociais e dependentes de inúmeros fatores (CARVALHO, 2000).

Houve, nas Américas em especial, “fortes pactos interclasses nas esferas simbólica e estética: estilos subiam e desciam na escada social, e o hibridismo aparecia constantemente para expressar esses movimentos” (CARVALHO, 2000, p. 14).

As mudanças ou fusões em música, texto, harmonia expressaram a transformação da base social dos gêneros e os tornavam mais ou menos abertos a processos de transnacionalização, conforme afirma Carvalho (2000). Mas, por vezes, a biografia e a musicologia de alguns cantores como Clara Nunes, ilustram com rara qualidade essas questões postas pelos estudiosos da relação entre música brasileira e religiões afro-brasileiras.

Outra questão fundamental para o nascimento, expansão e consolidação dos gêneros musicais é a das mediações, incluindo imposições, apropriações, comercializações entre outras. Carvalho (2000) repara que nunca houve no Brasil um “plano de educação musical para as classes subalternas”. Assim, no caso dos gêneros musicais rituais afro-brasileiros, o trajeto de uma dança, uma festa ou uma prática musical particular foram influenciados por atitudes e comportamentos ocorridos dentro

de uma instituição global como a Igreja Católica. Dessa forma, segundo Carvalho (2000), a diferença entre uma tradição e outra pode ser imputada às posições adotadas por duas pessoas dentro da hierarquia eclesiástica, como, por exemplo, sua receptividade (ou sua falta) por parte do sacerdote local para com essas práticas católicas não-oficiais, e em segundo lugar, decisivamente, pela atitude do bispo em relação às posturas adotadas pelos sacerdotes locais.

Por isso, o papel de Clara Nunes e de sua música, entendido como mediadores, é um ponto chave da experimentação musical do samba em suas ressonâncias afro-brasileiras tanto em sua consolidação no território nacional, quanto de sua expansão transnacional.

Há uma evidente e densa rede de influências das religiões da umbanda e do candomblé na construção da carreira dessa intérprete, assim como para a divulgação e elaboração de um imaginário positivo dessas religiões no universo geral da cultura nacional (BAKKE, 2007).

O samba é uma família de gêneros musicais relacionados entre si por fatores formais, sociais, históricos (CARVALHO, 2000). O samba é o principal ícone da música popular brasileira (MPB). E a maioria dos compositores e intérpretes da MPB também pode ser considerada sambista: algumas vezes eles se afastam do samba; em seguida parodiam, comentam, imitam e no fim retornam ao samba (VIANNA, 1995; SEVERIANO, MELLO, 1997).

Assim, segundo Moura (1983), o samba começou na área da cidade do Rio de Janeiro conhecida como ‘Pequena África’, próxima ao porto onde viviam imigrantes baianos, muitos dos quais vieram para a capital no fim do século dezanove, particularmente após a abolição da escravidão, trazendo suas religiosidades e musicalidades. No caldeirão de influências religiosas e sociais da então capital do Brasil se concentrará a convergência de novas correntes religiosas recém-introduzidas como o kardecismo, a ascensão de uma classe média baixa negra, as seculares devoções católicas, que darão origem a umbanda e ao samba (PRANDI, 1990; 2000).

Moura (1983) assinala o papel de pessoas como Tia Ciata, líder de candomblé em cuja casa haviam universos musicais vivenciados em diferentes ocasiões e espaços. Segundo Carvalho (2000), primeiro, a música sagrada, tocada e cantada durante os rituais então chamados de macumba, distantes do público externo; segundo, na sala de estar, o gênero conhecido como choro, com flauta, violões e cavaquinho; e em terceiro, no quintal, o samba de roda, o estilo profano, rural, comunitário, trazido da Bahia

(SIQUEIRA, 2000; SANDRONI, 2001).

Foi nesse contexto que músicos como Donga viveram, realizando uma fusão do samba de roda com a tradição ibérica de harmonia e arranjo instrumental, desenvolvidas no choro e em outros gêneros de ascendência portuguesa explícita.

Esse espaço social chamado ‘Pequena África’, foi destruído quando o prefeito do Rio de Janeiro na primeira década do século vinte, Pereira Passos, removeu bairros inteiros para dar lugar a amplas avenidas capazes de acolher o novo modo urbano moderno de viver (MOURA, 1983; CARVALHO, 2000). Tal processo denominado de sanitização teve como objetivo desalojar as classes inferiores, retirando-as do centro da cidade, a partir de um ideal eurocêntrico.

Muitos desses gêneros do início da música popular comercial nas duas primeiras décadas do século vinte tendem a expressar essa ruptura urbana, encarnando ou incorporando um trauma social e histórico de grandes proporções.

Segundo Carvalho (2000), o samba representa esteticamente a assimilação urbana, ou a passagem das massas pré-modernas para a modernidade: arranjos com harmonia ocidental e inserção na indústria musical que estava nos seus primórdios com a comercialização do fonógrafo. O samba engloba a história de uma classe média baixa que podia aparecer como urbana, como participante, socialmente legítima, da cidade moderna, através de trajés “adequados”, “aceitáveis” e, por que não, de passos “apropriados” de dança. Posteriormente, o samba se tornará um dos elementos constitutivos da identidade nacional (MOURA, 1983; VIANNA, 1995; ALVES, 1998; CARVALHO, 2000).

Discutindo aquele que é, miticamente, considerado o primeiro samba a ser gravado e peça à qual se faz referência, gravado por Donga e Mauro de Almeida em 1917, Carvalho (2000) levanta questões interessantes.

Primeira, a relação entre letra, significado e sociedade, construindo uma relação de empréstimos, subtextos, ocultações e porosidades. Diversos significantes estarão presentes em muitos sambas, alguns remetendo a modernidade, outros a objetos de culto e entidades religiosas. Segunda, o deslocamento constante de significantes, marca da música popular brasileira. Terceira, o uso da homofonia, recurso utilizado nas letras das camadas populares pelo valor político da ambiguidade, discutindo-se o problema da autoria que vem a tona quando a música começou a ser gravada e vendida como mercadoria.

Nesse sentido, é preciso observar que as formas musicais transformam-se,

assumem determinadas características, mesclam-se a outras. Assim, segundo Carvalho (2000), o samba nasce no Rio de Janeiro dos anos de mil novecentos e vinte, mas alguns o consideraram maxixe, samba de roda ou uma daquelas formas rurais coletivas (os participantes entram na roda, cantam uma estrofe comum ou improvisada e deixam a roda aberta para outros companheiros fazerem o mesmo). Mas o importante subtexto do primeiro samba gravado é que se mostra um período que o samba era ilegal, marginalizado, mas que começa a conquistar legitimidade.

O samba, considerado no princípio um jogo e um comportamento criminalizado, ascende aos poucos social e simbolicamente ao cenário social. Muitos foram os fatores que permitiram a mudança do estatuto cultural, dentre elas a presença e a força de cantoras como Clara Nunes.

### **Morena com o chocalho na canela**

O refrão dessa música cantada por Clara Nunes em sua carreira evidencia um complexo jogo simbólico das transformações identitárias e performáticas que tanto a música, quanto a cantora sofreram.

O chocalho na canela e o vestido branco são adereços que “africanizam” Clara Nunes e remetem a fatos históricos como os pesados grilhões de ferro que nas canelas dos negros se tornaram pulsação rítmica de seus anseios e buscas de sentido e sobrevivência num outro mundo tantas vezes cruel.

Tanto a trajetória da cantora, quanto das religiões afro-brasileiras, são marcadas pela busca da tradição, da raiz mítica, sempre tensionada pelos arranjos sociais e culturais nas quais os homens e mulheres de suas épocas estão imersos.

Nesse sentido, as trajetórias de homens e grupos expressam desejados símbolos de identidade e momentos em que o jogo entre autenticidade, legitimidade e hibridismo descreve uma rota não-linear, cheia de alianças, porosidades e rupturas.

Clara Francisca Gonçalves Pinheiro, Clara Nunes, nasce no Estado de Minas Gerais em 1942, na cidade de Paraopeba vivendo uma época de mudanças, em que um elo cultural e social se conecta a outro, alternando tanto continuidades, quanto descontinuidades no campo religioso e no social.

Segundo Bakke (2007), seu pai cantava e tocava viola nas Folias de reis, tradicional manifestação musical brasileira com influências católicas e africanas. Em 1960, órfã, muda-se para a capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte e vence

alguns concursos de cantora de rádio (BAKKE, 2007). Em 1963, por conta do sucesso nas rádios, estreia na TV Itacolomi e logo rende contatos que pavimentarão sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro (BAKKE, 2007).

Quais os termos das mudanças sociais e individuais vividos por Clara Nunes? Em termos musicais, os ritmos melódicos em alta no mercado musical ligavam-se ao bolero, às músicas românticas, ao predomínio do rádio, com grandes cantores. Isso dificultou o início da carreira que até 1968 alternava fracassos e poucos sucessos. Em termos sociais e culturais, o Brasil acelera seu processo de industrialização e urbanização, o campo religioso expande-se e desdobram-se os conflitos, consolidando-se a umbanda e o kardecismo ainda que sob fortes reações e críticas da Igreja Católica e do catolicismo romanizado hegemônico. Em termos de mercado, os empresários e empresas musicais ainda ofereciam melodias e ritmos românticos, resistindo a novas experimentações, temerosos de perderem consumidores.

Em 1965, Clara Nunes muda-se para o Rio de Janeiro, período em que o Brasil vive sob o brutal regime militar (BAKKE, 2007). Nessa cidade começa a se apresentar em diversas casas noturnas e nas escolas de samba propagadoras da cultura afro-brasileira. O samba, vivido no cotidiano das massas, começa a ser aceito na arena pública, com a organização das escolas e desfiles de samba, a divulgação das letras de música, a emergência de compositores, grupos e outros espaços de consumo desse gênero musical em ascensão.

A partir dessa época Clara Nunes passa a interpretar canções que falam da vida e do cotidiano dos negros, e o faz com tanto carisma e profissionalismo que chegou a apresentar-se em Luanda (Angola) e em outros países. Sua performance é tão realista, que música e interpretação se fundem, ofuscando a autoria das composições cantadas.

Em agosto de 1982, Clara Nunes se apresentou no Japão, em Sandai<sup>1</sup>, com a música ‘O canto das três raças’, com uma letra cheia de um ideal romântico de identidade nacional. Nesse show, em sua forma de dançar (gestos como braços indo e se afastando do corpo com mãos espalmadas); na forma de vestir (descalça, de branco com adorno de cabeça feito de conchas e búzios); na letra do canto (correntes, cativoiro, grito, índio, negro) e na melodia, estão condensados os três momentos da carreira artística da cantora, cujas referências serão alternadas com a questão das religiões afro-brasileiras: as músicas românticas, a consolidação da imagem de cantora ligada às

---

<sup>1</sup> Conferir: <http://www.youtube.com/user/clamagoada>. Os responsáveis pelo sítio eletrônico o definem como “canal oficial da família e amigos da cantora”.

tradições afro-brasileiras e por fim, o de cantora da música brasileira, em que a ideia da mestiçagem adquire maior importância.

É no início e no auge da carreira, a partir das décadas de 1960 e 1970, que o candomblé se expande, adquire prestígio e se projeta como religião de conversão universal, deixando de ser uma religião exclusivamente de negros, com posterior expansão entre as classes médias urbanas e pelo MERCOSUL e Portugal (SILVA, AMARAL, 1996; BAKKE, 2007).

É nesse período, segundo Bakke (2007, p. 109), que as “artes (música, cinema, teatro, dança, etc.) buscaram nos elementos que remetem a um passado africano as novas referências e houve um grande aumento da produção e consumo de música com forte presença das temáticas afro-brasileiras, entre elas a religião”.

A primeira experiência religiosa de Clara Nunes ocorreu na infância a partir do catolicismo mineiro e popular, na cidade de Paraopeba e mais tarde, quando trava os primeiros contatos com o espiritismo kardecista a partir da conversão de sua família (BAKKE, 2007). Um espiritismo marcado pelos ensinamentos do médium Chico Xavier intimamente ligado ao modelo católico de santidade (sofrimento, renúncia, pobreza e caridade).

Entre 1960 e 1970, Clara Nunes torna-se umbandista. Batizada no Rio Capibaribe, mantém uma forte ligação com dois lugares específicos, uma casa de xangô pernambucano (o terreiro de Pai Edu) e mais tarde nos terreiros cariocas (BAKKE, 2007). Essa trajetória expressa os “contatos tanto com práticas influenciadas pela tradição banta (a umbanda e a macumba do Rio de Janeiro) quanto pela iorubá (o xangô pernambucano)” (BAKKE, 2007, p. 110).

Em sua época de vivência religiosa, havia maior valorização da tradição iorubá em relação à tradição banta. Os terreiros nagôs baianos (Gantois, Opô Afonjá e outros) se tornaram modelos que inspiraram as etnografias clássicas sobre o candomblé brasileiro, pois eram consideradas mais “puras”, legitimados pela presença e conversão de intelectuais como Verger e Bastide (BAKKE, 2007). Tais práticas apareciam frequentemente nas músicas, nas peças de teatro, nas tramas das novelas, nos enredos de escola de samba etc.

Para Bakke (2007, p. 111) “talvez por ter tido uma experiência pessoal marcada pelo trânsito entre [...] as ‘religiões espíritas’ no Brasil, e [...] ter entrado em contato com as práticas bantas, Clara foi uma das poucas artistas que tem em seu repertório referências ao candomblé angola e as entidades bantas”.

Outra característica do samba de Clara é a não hierarquização de práticas bantas (umbanda) e iorubás (candomblé), descritas positivamente, sem sobreposição. As músicas, ‘Banho de Manjerição’ e ‘Nação’ em que as práticas mágicas da umbanda são positivadas (poder de cura), o pertencimento é estendido a todas as nações (Angola, Keto e Nagô) e saúdam-se igualmente orixás e pretos velhos (BAKKE, 2007).

Assim, segundo Bakke (2007), a carreira artística de Clara Nunes pode ser dividida em três momentos distintos, marcados, primeiro, pela busca de um espaço no mercado fonográfico brasileiro, quando as empresas fonográficas e agentes tentaram transformá-la numa cantora de boleros; segundo, pela ‘descoberta da África’ e da umbanda, quando se aproximou do radialista Adelzon Alves, construindo um novo estilo artístico e, por fim, pelo desejo de ser cantora popular brasileira. As produtoras e as empresas recearam de início essas mudanças, mas por insistência de Clara Nunes, mudou-se o repertório, as imagens e outros elementos.

Clara passou a se apresentar de branco, gravou pontos de umbanda e candomblé, fez curso de expressão corporal e dança africana, aproximou-se de compositores como Cartola e Martinho da Vila, entre outros e começou a frequentar escolas de samba quando conheceu a Portela, escola do ‘coração’ (BAKKE, 2007).

No período entre 1969 e 1974, Clara Nunes construiu e consolidou uma imagem artística associada à umbanda e ao candomblé, gravando os LPs (long plays) e vendendo centenas de milhares de cópias, um sucesso enorme. São nesses discos que estão sucessos como “Ê Baiana”, “Misticismo da África ao Brasil”, “Ilu Ayê”, “Tributo aos orixás”, “Morena do Mar”, “Sindorerê”, “Nanaê, Nanã Naiana” e “Conto de Areia” (BAKKE, 2007).

Nesse ínterim, sua carreira internacionaliza-se rapidamente e em 1974 representou o Brasil, junto com o conjunto “Nosso Samba”, no Festival do Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical (MIDEM), em Cannes (BAKKE, 2007). Foi nesse festival, segundo Bakke (2007), que cantou a música “Tributo aos Orixás”, concedendo entrevista sobre seu figurino à revista francesa Vogue, muito famosa na época. Em 1975 gravou o disco de maior vendagem de sua carreira, Claridade, cuja faixa de grande sucesso foi “A deusa dos orixás”, composta por Toninho e Romildo.

Segundo Bakke (2007), nas diversas entrevistas sobre sua carreira e vida pessoal, a ligação com a umbanda ou o candomblé era enfatizada, declarando abertamente o seu pertencimento, embora evitasse detalhar atividades religiosas. Em outros momentos, nas reportagens, evidencia-se a ambiguidade da filiação de Clara

Nunes: filha dos orixás Ogum e Iansã ou, conforme cantava na música “Guerreira”, ou de Oxum, a quem foi consagrada segundo Pai Edu (BAKKE, 2007).

Na análise do extenso material de imprensa em relação às suas opções religiosas, não há uma separação rígida entre a vida pública e a vida privada, pois a presença constante na imprensa levantava a curiosidade do público que conhecia aspectos religiosos como os rituais de iniciação (BAKKE, 2007).

Ainda em 1975, Clara Nunes conheceu Paulo César Pinheiro, que se tornou produtor musical, principal compositor e marido, marcando o início da terceira e última fase de sua carreira (BAKKE, 2007). Tal momento foi marcado pelo afastamento do terreiro de Pai Edu e ao mesmo tempo pelo reconhecimento nacional como cantora. Seu casamento com Paulo César foi assunto da imprensa nacional e um dos aspectos mais comentados foi o fato da cerimônia ser realizada por um padre e não pelo pai-de-santo (BAKKE, 2007).

Segundo Bakke (2007), Clara Nunes acreditava no esgotamento do estilo adotado e pouco a pouco muda seu repertório, sua forma de aparecer para o público e o discurso sobre seu trabalho. A passagem de estilo não é uma ruptura, mas uma ampliação da identidade artística de uma cantora que deseja cantar sua gente, sua arte e sua cultura (BAKKE, 2007).

No último momento da carreira, a ideia de mestiçagem passa a ser central na concepção de identidade que a obra de Clara Nunes divulga ao mesmo tempo em que se torna o caminho de inserção das religiões afro-brasileiras no universo da cultura nacional. Nesse período que se estende entre 1975 a 1983, a cantora gravou os LPs *Canto das Três Raças* (1976), *As Forças da Natureza* (1977), *Guerreira* (1978), *Esperança* (1979), *Brasil Mestiço* (1980), *Clara Nunes* (1981) e *Nação* (1982). Em 1981, produziu o show ‘*Clara Mestiça*’, em que a ideia de um país culturalmente mestiço é apresentada (BAKKE, 2007).

Segundo Bakke (2007), os figurinos apresentados por Clara Nunes, seu desempenho em clipes e musicais, assim como as fotos estampadas em propagandas, revistas e jornais foram planejados minuciosamente para a consolidação de uma personagem que permitiu buscar um espaço específico do mercado fonográfico.

Nesse processo de construção da imagem, transpôs para o mercado de música, elementos importantes da umbanda e do candomblé. No vasto material coletado por Bakke (2007) ao longo de uma longa e minuciosa pesquisa, identificam-se alguns elementos recorrentes na forma de Clara Nunes se apresentar ao público, quer nos

musicais (videoclipes), quer nos programas de televisão: vestes brancas, pulseiras, guias e balangandãs.

O uso de elementos performáticos contidos nos rituais religiosos como as danças dos orixás, gestos e postura corporal usados em momentos específicos dos rituais se tornaram marca e presença imagética constante (BAKKE, 2007).

Bakke (2007) diz que Clara Nunes incorpora a personagem “Clara Guerreira”, construído a partir do último momento da carreira, ainda que, muitas vezes, nessa personagem os elementos religiosos apareçam de forma bem discreta e estilizada, criados para divulgar seu trabalho, construindo assim uma imagem facilmente identificável para o público consumidor.

Na expressão corporal de Clara Nunes, as religiões afro-brasileiras encontram, entre várias imagens marcantes, esta: ao cantar a música, conjuga passos de samba e movimentos do ijexá, dança ritual do candomblé, canta trechos ao orixá Ogum e quando fala de Iemanjá, saúda a cabeça com o gesto de tocar a testa, o centro da cabeça e a nuca, orixá considerado *Iyá Ori*, mãe da cabeça (BAKKE, 2007).

Nas imagens públicas em shows e outros, usa um figurino ligado a estética do terreiro, com o uso de adornos de cabeça estilizando *adés*, *torços*, *filás*, imagens de risco de ponto de umbanda ou de elementos da natureza como o mar, o vento, a pedra, associados aos orixás (BAKKE, 2007).

Por fim, as músicas do repertório de Clara Nunes podem ser divididas em dois grandes grupos, segundo Bakke (2007). No primeiro, a religião é apresentada a partir do indivíduo, explicitando as diversas relações mantidas com os símbolos religiosos. Já no segundo, apresenta-se a partir do plano social, e a religião aparece como evidência da identidade nacional.

Referências à magia estão presentes, expressando as relações entre as pessoas e os fatos do cotidiano (BAKKE, 2007). A música “Mandinga” de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, que Clara Nunes apresentou no Festival de Música de Juiz de Fora, em 1969, exemplifica isso, segundo Bakke (2007). Nessa música, o sujeito que sofre a dor de ser abandonado recorre a Oxalá (o pai dos orixás sincretizado com Jesus Cristo, Senhor do Bonfim na Bahia); o Xangô (orixá da justiça) e a Pai Joaquim (Preto Velho):

Até mandinga eu vou fazer, pra fazer você voltar/  
Fiz promessa rezei tanto/  
Me ajuda meu pai Oxalá/  
Quem não foi nunca vai ser/  
Que já é sempre será/  
Gira o mundo/  
Roda viva/  
Na volta você vai voltar/  
D’angola/  
Malei me para ela/  
D’angola a rosa para ela/  
D’angola levo

ao senhor do Bonfim/ D'angola Xangô na pedreira/D'angola na minha aroeira/ D'angola saravá Pai Joaquim/Dindindindindindim vamos saravá Pai Joaquim (apud BAKKE, 2007, p. 98).

Clara Nunes gravou uma das poucas cantigas do candomblé de angola que foram apropriadas pela MPB, “Sindorerê”, em adaptação feita por um compositor de um ponto de caboclo, entidade dessa modalidade de culto de candomblé (BAKKE, 2007). A música faz referência aos *inquices* (tradição banta da qual se origina o candomblé de angola), Mutalambê (corresponde ao Oxóssi da tradição nagô), a jurema (árvore de onde se extrai a bebida servida durante o toque de caboclo) e de Gangazumba, correspondente a Olodumarê, deus da criação ioruba:

Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê, Sindorerê/ Sindorerê/  
Sindorerê/Sindorerê naruandê/ Sidoredê naruandá/ O quê/ Sindorerê/  
Sindorerê/Queru oquê coquê/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorê auê,  
auá/Sindorerê tauê tauá/ Sindorerê/ Sindorerê/ Ele é sangue  
real/Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê no juremê/ Sindorerê no  
juremá/Sindorerê/ Sindorerê/ Oqueru oquê coque/ Sindorerê/  
Sindorerê/Sindorerê Gangazumba/ Sindorerê naruerá/ Sindorerê/  
Mutambá mutalambê/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê meu tatamirô/  
Sindoreê Etutalodó/ Sindorerê/ Sindorerê/ Sindorerê, Sindorerê/  
Sindorerê/Sindorerê (apud, BAKKE, 2007, p. 99).

A música “Guerreira”, composta por Paulo Cesar Pinheiro e João Nogueira, evidencia a transição entre o plano do indivíduo e das relações desses com os símbolos religiosos ao plano no qual a sociedade brasileira se destaca (BAKKE, 2007).

Nessa canção Clara Nunes se assume como sujeito e diz pertencer a dois grandes modelos de culto seguidos pelas casas de candomblé, o modelo angola baseado nas tradições bantas e o modelo keto/nagô na tradição ioruba (BAKKE, 2007).

Dessa forma, a música expressa a transição do plano individual, herança pessoal e de sua filiação religiosa para o plano da sociedade ao abordar a nacionalidade, a sua criação como cantora popular que só começou a alcançar sucesso a partir do momento que passou a gravar sambas (BAKKE, 2007).

Uma letra que expressa o intenso sincretismo religioso e que fez sentido na experiência religiosa da cantora, pois, embora convertida à umbanda, continuou a transitar entre o catolicismo, o espiritismo e o candomblé:

Se vocês querem saber quem eu sou/ Eu sou a tal mineira/ Filha de angola, de ketu e nagô/ Não sou de brincadeira/ Canto pelos sete cantos não temo quebrantos porque eu sou guerreira/ Dentro do samba eu nasci/ Me criei e me converti/ E ninguém vai tombar a minha bandeira/ Bole com o samba que caio e balanço o balaio no som dos

tantãs/ Rebolo que deito que rolo/ Me embalo e me embolo nos balangandãs/ Bamba de lá que bambeio nesse bomboleio que eu sou bambambam/ Que samba não tem cambalacho vai de cima em baixo pra quem é seu fã/ Eu sambo pela noite inteira/ Até amanhã de manhã/ Sou a Mineira Guerreira/ Filha de Ogum com Iansã/ Salve Nosso Senhor Jesus Cristo Epa Baba Oxalá/ Salva São Jorge Guerreiro Ogunhê, Ogum meu pai/ Salve Santa Bárbara Eparrei minha mãe Iansã/ Salve São Pedro Kaô Kabeci lê Xangô/ Salve São Sebastião Okê arô Oxossi/ Salve Nossa Senhora da Conceição Odô Fiabá Iemanjá/ Salve Nossa Senhora das Graças Ora eieiei Oxum/ Salve Nossa Senhora de Santana Nanã Burokê Saluba Vovó/ Salve São Lázaro Atotô Obaluaiê/ Salve São Bartolomeu Arroboô Oxumarê/ Salve o povo da rua/ Salve as crianças/ Salve os Preto-Velhos/ Pai Antônio, Pai Joaquim d'Angola, Vovó Maria Conga/Sarava/ E Salve o Rei Nagô (apud BAKKE, 2007, p. 101).

Em relação ao segundo momento da sua produção musical, se percebe a exaltação da identidade nacional que recupera o imaginário do “mito das três raças”. (BAKKE, 2007).

Assim, as religiões afro-brasileiras são mostradas como marcas de uma herança africana impregnada na música e nas crenças, segundo Bakke (2007). A temática da miscigenação é abordada no repertório musical de Clara Nunes com o samba enredo “Tributos aos Orixás”. Nessa música, com um pedido de licença em iorubá (*ago ilê*), o sujeito pede a Oxalá, o *ori baba*, pai da cabeça, para contar a vinda dos deuses africanos para o Brasil nos corações dos escravos sofridos e violentados pelos suplícios da escravidão. A letra desse samba enredo explicita termos próprios ao culto do candomblé como *adobá*, nome dado a um movimento corpóreo que significa saudação (BAKKE, 2007). Vários orixás são lembrados como Ogum, Nanã e Iansã, esta última lembrada como guerreira por seu grito *epahei*. Xangô é lembrado por sua força e simbolizado pela pedreira. Completando o panteão recordado, está Obaluaiê, senhor das doenças, saudado pela expressão *atotô*:

Agô ilê, agô ilê, agô/ Mutumbá, mutumbá/ Pai maior ori babá/Trazidos por navios negreiros do solo africano para o torrão brasileiro/Os negros, escravos/ Entre os gemidos e lamentos de dor/ Traziam em seus corações sofridos/ Seus orixás de fé/ Hoje tão venerados no Brasil/ Nos rituais de umbanda e candomblé/ Nesse terreiro em festa/ Entre mil adobás/ Prestamos nossos tributos aos orixás/ Aos reis das matas, oquê bambokim/ Ao vencedor das demandas/ Guarumifá/ Acacarucaia dos orixás/ Saluba/ A grande guerreira da lei, epahei/ Nos rios e nas cachoeiras, yalodê/ Ao dono da pedreira kaô,kaô/ A rainha do mar, odô-fiabá mamãe/ Ao curandeiro das pestes, atotô/ Agô ilê, agô ilê, agô/Mutumbá, mutumbá/Pai maior ori babá (apud BAKKE, 2007, p. 104).

Em março de 1983 durante a Quaresma, época em que os terreiros estão mudos, Clara Nunes se internou em uma clínica carioca bem conceituada na época para a realização de uma cirurgia de varizes, mas a operação complicou e a cantora teve uma parada cardíaca, caindo em coma (BAKKE, 2007). Sua agonia até a morte, na madrugada da Sexta-feira Santa para o Sábado de Aleluia, foi testemunhada com grande repercussão pelos meios de comunicação da época, e comoveu a muitos brasileiros. A clínica São Vicente virou local de peregrinação de pessoas famosas, jornalistas, parentes e fãs.

Clara Nunes morreu no auge da sua profissão, aos quarenta e um anos, tendo conquistado a afeição do público ao longo da carreira, com uma imagem ligada as religião afro-brasileiras (BAKKE, 2007). A porta da clínica se tornou espaço de realização de rituais de firmeza espiritual e vigília. Mas a morte veio e a cantora foi velada na quadra de sua escola de samba, Portela, com a participação de milhares de pessoas. Enterrada no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, seu túmulo se transformou em local de peregrinação com relatos de graças de milagres (BAKKE, 2007).

### **Algumas considerações**

Considerando a música popular um importante meio difusor dos valores religiosos afro-brasileiros para além dos terreiros, a trajetória artística de Clara Nunes marcou época no mercado fonográfico brasileiro ao vender milhares de cópias de disco com um repertório efusivo em referências ao candomblé (BAKKE, 2007).

Vivendo num mundo em que antigas tradições negras penetraram sua alma e sensibilidade, Clara Nunes se tornou pouco a pouco uma talentosa cantora de Rádio. Ganhando concursos, chamou atenção de produtores e artistas de Televisão e se dirigiu então ao Rio de Janeiro, berço mítico e imaginário do samba e das grandes religiões afro-brasileiras como a umbanda, leito simbólico na voz dos cantores da música popular brasileira.

Valendo-se de recursos midiáticos e performáticos, Clara Nunes alcançou projeção nacional e internacional, imprimindo em seu trabalho a marca religiosa do candomblé e da umbanda. Em pleno período de repressão militar, sua produção artística

fez essas religiões chegarem a um público amplo de forma positiva, apresentando o lado feliz e mágico de religiões muitas vezes mal vistas (BAKKE, 2007).

Alguns paralelos podem ser traçados entre a trajetória artística e religiosa de Clara Nunes e a identidade musical nacional. Essa cantora caminha progressivamente do bolero e da música romântica, de forte influência estrangeira, em direção a estilos cada vez mais tidos como brasileiros, principalmente o samba. Seu trânsito entre o catolicismo, o espiritismo, a umbanda e o candomblé aparece como exemplar da constituição do campo religioso afro-brasileiro que ela cantou como arte, mas também como opção de conversão pessoal.

As músicas cantadas ao longo de uma carreira intensa exercem uma função educativa, ao contar um pouco da história dos negros e suas influências na cultura popular, informando sobre as religiões afro-brasileiras revelando suas divindades, as práticas mágicas, os locais míticos, as comidas e os ritmos da música religiosa (BAKKE, 2007).

A música afro-brasileira experimentou enorme expansão após a segunda metade do século XIX, especialmente no início do século XX, quase concomitante ao processo de consolidação da ideia, social e territorial, de 'nação brasileira'. Mensurada pela quantidade de letras e cantores, pela profusão de símbolos, o samba se tornará um dos elementos míticos da 'cultura brasileira' e dos cantores associados a esse ritmo musical (AMARAL; SILVA, 2006).

Ao fim do século XX, depois de um imenso processo de fusão e transformação, o complexo de gêneros ligados ao samba experimenta um processo de transnacionalização das religiões e músicas afro-brasileiras, um processo que possivelmente provocará fusões, sincretismos e cruzamentos com as tradições musicais do Cone Sul (CARVALHO, 2000).

## **Bibliografia**

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia, Revista, n.º. 34, p. 189-235, 2006.

ALVES, Arivaldo Lima. A Segunda Parte do Samba: Especulações em torno de Identidades Étnicas geradas no Samba Carioca e no Samba Baiano. Comunicação apresentação no GT Relações Raciais e Etnicidade. **XXII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS)**, outubro de 1998.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. **Série Antropologia**. UnB: Brasília, n. 275, 2000.

SIQUEIRA, Baptista. **Origem do Termo Samba**. Rio de Janeiro: IBRASA; INL, 1978.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora; UFRJ, 1995.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

PRANDI, Reginaldo. Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX. **Tempo Social**; Rev. Social. USP, S. Paulo, S. Paulo. Vol. 2, n. 1, p.49-74, 1.sem. 1990.

\_\_\_\_\_. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista da USP**, São Paulo, nº 46: 52-65, 2000.

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

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: Edufba, 2005.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo**: 85 anos de música brasileira. São Paulo: Editora 34. Vol. 1 e 2, 1997

SILVA, Vagner Gonçalves da. e AMARAL, Rita. Símbolos da herança africana: Por que candomblé. In: SCHWARCZ, L.; REIS, L. (orgs.) **Negras Imagens**. Ensaios sobre escravidão e cultura. São Paulo: Edusp e Estação Ciência, 1996.

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