



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

DANILO AZEVEDO OLIVEIRA MARÇAL

A DEUSA DOS ORIXÁS: CLARA NUNES - O SOM DOS TERREIROS DE UMBANDA
E CANDOMBLÉ NOS PALCOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

SÃO CRISTÓVÃO (SE) – BRASIL

2024-1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

DANILO AZEVEDO OLIVEIRA MARÇAL

A DEUSA DOS ORIXÁS: CLARA NUNES - O SOM DOS TERREIROS DE UMBANDA
E CANDOMBLÉ NOS PALCOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-
Graduação em Ciências da Religião da
Universidade Federal de Sergipe. Orientador: Dr^a
Maria Jeane dos Santos Alves.

SÃO CRISTÓVÃO (SE) – BRASIL

2024-1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

DANILO AZEVEDO OLIVEIRA MARÇAL

A DEUSA DOS ORIXÁS: CLARA NUNES O SOM DOS TERREIROS DE UMBANDA
E CANDOMBLÉ NOS PALCOS DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

APROVADO EM:

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-
Graduação em Ciências da Religião da Universidade
Federal de Sergipe.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Jeane dos Santos Alves

UFS/ Campus São Cristóvão

Prof. Dr. Alexandre de Jesus dos Prazeres

UFS/ Campus São Cristóvão

Prof^ª. Dr^ª. Josefa Eliana Souza

UFS/ Campus São Cristóvão

SÃO CRISTÓVÃO (SE) - BRASIL

2024-1

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

M363d Marçal, Danilo Azevedo Oliveira
A deusa dos orixás : o som dos terreiros de umbanda e candomblé nos palcos da música popular brasileira / Danilo Azevedo Oliveira Marçal ; orientadora Maria Jeane dos Santos Alves. – São Cristóvão, SE, 2024.
109 f. : il.

Dissertação (mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Religião e cultura. 2. Música – Aspectos religiosos – Brasil. 3. Umbanda na arte. 4. Candomblé. 5. Música popular – Brasil. I. Nunes, Clara, 1942-1982. II. Alves, Maria Jeane dos Santos, orient. III. Título.

CDU 299.6:78(81)

*E o samba mandou me chamar
Eu faço o que o samba manda
Eu ando onde o samba andar
Com a força da minha fé
Eu ando em qualquer lugar.*

*Roque Ferreira / Joviniano Jose Barretto /
Mariene De Castro*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a todas as divindades do panteão africano, em especial a Orixalá e expressar minha gratidão aos meus Orixás, fontes de sabedoria e de inspiração durante todo o processo de elaboração desta dissertação. Agradeço por cada orientação espiritual e pela proteção que me foi concedida ao longo desta jornada acadêmica. Que vossas bênçãos continuem a iluminar meu caminho, com saúde e paz interior para chegar até o final. A todos os espíritos de luz da umbanda: aos boiadeiros, caboclos, pretos velhos, ciganos, crianças e caboclinhos, mestres e mestras, como também todos que compõem a jurema sagrada, por terem me mantido forte, concentrado e me enviado boas intuições durante toda essa pesquisa. Ao Centro Espírita Irmãos Pela Fé Em São Jorge, por me ter a oportunidade de obter conhecimento e conexão ao sagrado.

Deixo um agradecimento especial aos meus orientadores pelo incentivo e por dedicar o seu escasso tempo à minha pesquisa. O meu muito obrigado aos professores Dr. Glaucio José Couri Machado e Dr^a Maria Jeane dos Santos Alves, pessoas que vão além de sua profissão de professor e são capazes dos mais nobres atos e que se entregam ao serviço altruísta e estendendo a mão ao próximo sem esperar recompensa, meu muito obrigado. Aos professores e componentes da banca, Dr. Alexandre de Jesus dos Prazeres e Dr^a Josefa Eliana Souza que contribuíram de forma especial na elaboração deste trabalho, como também a todos os meus professores da pós-graduação com quem aprendi muito. A todos os colaboradores que fazem parte do Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião – PPGCR, da Universidade Federal de Sergipe, pelo excelente trabalho que realizam. À minha amada mãe, Sandra Cristina Azevedo, que sempre esteve ao meu lado me apoiando ao longo de toda a minha trajetória acadêmica. Ao meu Pai Orleans Silva Oliveira que me ensinou valores indispensáveis para me tornar um homem íntegro. Ao meu querido pai afetivo Denilton Rodrigues Maia que me protegeu na minha juventude e sempre me respeitou, permanecendo ao meu lado em momentos importantes da minha vida. Aos meus avós, Orlando Silva Oliveira (in memoriam), Givaldo Eduardo Azevedo (in memoriam), Jacy Silva Fontes (in memoriam), e Josefa Bispo dos Santos pelo carinho e amor. Ao meu esposo e grande companheiro de jornada Lucas Almeida Azevedo Marçal pelas colaborações como babalorixá e exímio conhecedor da diáspora Africana, obrigado pela paciência durante toda a construção deste trabalho de pesquisa.

Aos meus irmãos Orleans Silva Oliveira Junior, Jacilene Azevedo Oliveira e Jessica Marques Oliveira pelo carinho e momentos de descontração, incentivo e por acreditarem em

mim. Aos meus cunhados, Arabela e Henrique e aos meus amados sobrinhos Rodrigo, Pablo, Cesar, Laís, Ingrid Katarinna, Hester Lua, Leandro Ruan e Maria Luisa, pelos sorrisos e pela oportunidade de vê-los crescer, amo todos vocês. A todos da família Marçal, em especial para Josinete Almeida Marçal, minha querida cunhada, e a minha sogra Maria da Graça Almeida Marçal, pelo incentivo que foi dado a mim durante esse trabalho de pesquisa. Aos meus tios e tias Ney, Luana, Sérgio, Cidinha, Ana Paula, Eduardo, Heloisa, Izabel, Katia, Osmário, Odervan e Marquidalva por ter contribuído de forma direta ou indireta na minha formação educacional, e aos meus primos e primas em especial Nataly, Samyra, Daniely, Oderlane, Oderlan, Devid e Isabele que me oportunizaram momentos felizes com uma infância alegre e saudável.

Um dia...
Um ser de luz nasceu.
Numa cidade do interior.
E o menino Deus lhe abençoou.
De manto branco ao se batizar.
Se transformou, num sabiá.
Dona dos versos de um trovador.
E a rainha do seu lugar.

Sua voz então,
Ao se espalhar
Corria chão
Cruzava o mar
Levada pelo ar
Onde chegava
Espantava a dor,
Com a força do seu cantar.

Mas aconteceu um dia,
Foi que o menino Deus chamou.
E ela se foi pra cantar,
Para além do luar.
Onde moram as estrelas.
E a gente fica a lembrar,
Vendo o céu clarear.
Na esperança de vê-la, sabiá.

Sabiá...
Que falta faz tua alegria
Sem você, meu canto agora é só
Melancolia.
Canta, meu sabiá, voa, meu sabiá
Adeus, meu sabiá, até um dia.
Canta, meu sabiá, voa, meu sabiá
Adeus, meu sabiá, até um dia.

**Compositores: Mauro Duarte De Oliveira / Paulo Cesar Francisco
Pinheiro / Joao Batista Nogueira Junior**

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer um diálogo entre as religiões afro-brasileiras e o samba a partir de uma abordagem histórica, sociológica e antropológica. Para isso, foi preciso abranger como base o estudo da fenomenologia da religião e da cultura, que posteriormente adentrei pelas nuances do mercado fonográfico e da indústria cultural, finalizando com um esboço da incomparável obra artística e a relevante atuação social e política de Clara Nunes. Mostra-se, ainda, a valiosa contribuição dessa artista para o samba e para as religiões de matrizes africanas, destacando também como a sua obra foi paulatinamente modificada e adaptada para atender às necessidades do mercado fonográfico.

Para construção deste estudo também foram levados em conta diversos aspectos da vida, da construção e da consagração da carreira da artista, além disso, elementos temporais, questões sociais e o racismo estrutural brasileiro. Por se tratar de um estudo fundamentado na fenomenologia, os elementos, os espaços e questões religiosas durante a escrita, buscam enfatizar a grande presença das religiões afro-brasileira nas músicas. Para isso, foi necessário a análise dos fonogramas gravados pela artista com presença do universo afro religioso e do samba, em diferentes épocas e com mudanças e transformações de gêneros e estilos musicais e performances em placo. Desse modo, a pesquisa discorre em um debate acerca do respeito e da importância da população negra para a construção de uma identidade religiosa, conseqüentemente, cultural brasileira, não obstante, do imenso legado deixado pelos terreiros de umbanda e Candomblé para a perpetuação e manutenção de nossas tradições.

Palavras Chaves: Clara Nunes; Candomblé: música; religiosidade; Umbanda.

ABSTRACT

This work aims to create a dialogue between Afro-Brazilian religions and samba from a historical, sociological and anthropological approach. For this, it was necessary to cover as a basis the study of the phenomenology of religion and culture, where I later explored the nuances of the music market and the cultural industry, ending with an outline of the incomparable artistic work and the relevant social and political performance of Clara Nunes. It also shows the valuable contribution of this artist to samba and African religions, also highlighting how her work was gradually modified and adapted to meet the needs of the music market.

To construct this study, various aspects of the artist's life, construction and career consecration were also taken into account, as well as temporal elements, social issues and Brazilian structural racism. As it is a study based on phenomenology, the elements, spaces and religious issues during the writing seek to emphasize the great presence of Afro-Brazilian religions in the songs. To do this, it was necessary to analyze the phonograms recorded by the artist with the presence of the Afro-religious universe and samba, in different eras and with changes and transformations in musical genres and styles, and performances on stage. In this way, the research takes place in a debate to respect the importance of the black population for the construction of a Brazilian religious and consequently cultural identity and, nevertheless, the immense legacy left by the Umbanda and Candomblé terreiros for the perpetuation and maintenance of our traditions.

Keywords: Clara Nunes; music; religiosity; Umbanda; Candomblé

Sumário

1. INTRODUÇÃO	12
1.1 METODOLOGIA.....	20
2. RELIGIÃO, CONSUMO CULTURAL E MÚSICA.....	26
2.1 MÚSICA E RELIGIÃO	33
2.2 MÚSICA, SOCIEDADE E CONSUMO CULTURAL.	38
3. CLARA, CLARICE, CLARA.....	44
3.1 ABEBÉ DE CLARA NUNES.....	46
3.2 PEDRAS AMULETOS E PATUÁS	51
3.3 TEM SAMBA, TEM JONGO E SAMBA DE RODA DA BAHIA.	67
3.3.1 Misticismo da África ao Brasil.	69
3.3.2 Tributo aos Orixás	73
3.3.3 É Doce Morrer No Mar.....	76
3.3.4 Conto De Areia	79
3.3.5 A Deusa Dos Orixás	82
3.3.6 Banho De Manjerição	85
3.3.7 Brasil Mestiço, Santuário Da Fé	87
4. CONCLUSÃO	90
5. REFERÊNCIAS	92
6. APÊNDICES:.....	96
7. ANEXOS:.....	107
7.1 CAPAS DOS DISCOS:	107

Índice de ilustração

Figura 1.....	16
Figura 2.....	46
Figura 3.....	52
Figura 4.....	59
Figura 5.....	60
Figura 6.....	61
Figura 7.....	63
Figura 8.....	65

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa é fruto de um interesse pessoal em pesquisar a cultura brasileira em especial a música. A canção é algo que continuamente esteve presente em minha vida, meus pais sempre foram bastante festivos e aos finais de semana, a casa sempre estava cheia de amigos e familiares; o samba como sempre tinha um espaço cativo na escolha do repertório musical, e no período em que se aproximava o carnaval, escutávamos muitos sambas-enredos e marchinhas. O samba até hoje é algo muito presente em mim, por influência da minha mãe que passou sua infância na cidade do Rio de Janeiro, mais exatamente no bairro de Realengo, subúrbio do Rio. Ela e meus avós maternos moravam próximo da quadra da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, local onde até hoje moram meus tios e primos.

Dessa origem, surge minha identificação com a música e com o samba e em especial artistas como Cartola, Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Jamelão, Almir Guineto, Jorge Aragão, Alcione e Clara Nunes, que entre outros, foram coparticipantes na construção da minha identidade cultural e religiosa, influenciando diretamente nos meus gostos musicais e na minha forma de enxergar o mundo.

A escolha por realizar um trabalho em Ciências da Religião e o motivo de ser neste programa, deram-se por unir duas coisas: dar-me-ia uma grande satisfação em pesquisar as religiões de influência africana e a música popular brasileira, apesar de ter sido criado em uma família católica com influência do espiritismo kardecista que de alguma forma, ao longo dos anos, tentavam esconder sua ancestralidade e religiosidade africana. Sempre estive, de alguma forma, envolvido em movimentos de cultura negra, centros de umbanda e blocos afros.

Durante os estudos e em muitas conversas com meu orientador, cheguei à conclusão que seria quase impossível pesquisar diversos artistas que carregam como influência em seu repertório as religiões de matriz africana, pois a religiosidade afro-brasileira está presente nos mais diversos estilos musicais. Ao longo dos estudos, deparei-me com as mais diversas situações que me fizeram repensar em qual trajetória deveria seguir, pois os dois elementos principais dessa pesquisa, a música e a religião, nos levam para os mais diversos caminhos. Vale ressaltar que ao longo dos meus estudos, pude detectar que a música brasileira além de estar sempre entranhada de elementos românticos e histórias melodramáticas é carregada de muita religiosidade e fé, o que muito fomentou meu prazer por essa pesquisa. E não me refiro somente à fé no sagrado, como também na esperança de prosperidade através do trabalho e, como vivemos em um país abençoado e próspero, a fé por dias melhores. Ao perceber tantas

nuances, foi necessário fazer um recorte dentro deste enorme arcabouço cultural. Assim, fez-se necessário um recorte temporal, artístico e no estilo musical a ser pesquisado, em vista à grande diversidade presente na musicalidade brasileira. É bem verdade que a música brasileira segue uma tendência mercadológica e como também, um instrumento de alienação cultural. Adorno e Horkheimer esclarecem em seus estudos que o indivíduo se encontra envolvido totalmente por métodos compostos de técnicas, operações padronizadas e mecânicas, das quais ele tenta fugir durante a inatividade à procura do prazer, mas na verdade não o encontra, pois ele acaba sendo vítima de produtos absurdos, aparelhados e disfarçados através da arte popular, ou seja, na música.

Os executivos que comandam o ritmo da indústria cultural não vão abrir brechas para o improviso, para o inusitado, eles seguem corretamente suas tabelas as quais já estão programadas para alcançar a aprovação das massas, continuando assim a coerência de seu mercado da cultura. O objetivo é o lucro, a dominação, a perpetuação de uma ideologia da classe economicamente dominante. (Navarro, 2018, p.13)

Dessa forma, precisei traçar meus estudos em torno da música popular brasileira e da religiosidade contida em suas letras, devido à grande quantidade de material disponibilizado pelas gravadoras. Quanto mais eu me aproximava a temática se aprofundava, deparando-me com o vasto arquivo da etnomusicologia deixado por uma grande e renomada artista da música popular brasileira. Além das letras, a sonoridade que vinha dos instrumentos aos arranjos musicais, tudo pra mim era extremamente importante. Aquilo me fascinava ao vislumbrar os segredos da religiosidade do povo de terreiro, parte do misticismo oriundo da religiosidade vinda da cultura africana e introduzida na cultura brasileira, e que está oculta, no domínio do som dos instrumentos musicais.

Sendo assim, a vibração forte que sai dos tambores, atabaque de cunha, dejembê, caxixi, chocalho, timbal, tambores, reco-reco, berimbau, agogô e xequerê, dá-nos uma sonoridade totalmente peculiar. Fazendo, assim, a ligação entre o sagrado e o mundo, os ogãs e alabês são os grandes responsáveis em convocar a entidade espiritual a participar das atividades desenvolvidas em uma casa de santo, durante a saída de Yaô. Devido à importância que os instrumentos musicais têm dentro dos cultos religiosos de umbanda e candomblé é que se popularizou o uso destes, dentro da música popular brasileira e, acabou por se espalhar com muita força também na sociedade.

No entanto, mesmo com a grande opressão vivida pela população negra no Brasil, para que negassem sua fé e seus hábitos, o culto aos deuses do panteão africano mantém-se presente

na cultura brasileira através das músicas, da dança, nos hábitos alimentares, como também na vestimenta e na religiosidade. Apesar de toda essa representatividade dentro da indústria cultural, ainda existe uma resistência por parte da sociedade sobre a cultura afrodescendente, mesmo o Brasil sendo o país com a maior população negra fora do continente africano. Sabemos que nossas heranças não estão somente presentes nos traços físicos, mas em nosso DNA. Infelizmente, a população negra é esquecida como também é marginalizada. E, conseqüentemente, essa ação de desigualdade vem contribuir ao longo do século para o enfraquecimento das tradições culturais e religiosas do país, o que com o tempo, está sendo paulatinamente destruída.

Desde a chegada dos negros escravizados na América do Sul, esses povos vêm sendo ao longo dos anos submetidos a um processo de invisibilidade pela sua condição de escravizados e tratados como seres inferiores. Com o passar dos séculos, não houve grandes mudanças, pois as tradições religiosas e artísticas da população afrodescendente vêm perdendo a sua identidade, ou seja, a perda de elementos importante de sua história e de sua cultura. Ao longo dos anos, a ancestralidade brasileira vem sendo atacada, não só no ponto de vista da cultura afro-brasileira, como também a dos povos originários e por esse motivo desaparecendo da sociedade a cada dia. Essa perda vem sendo reforçada ao longo dos anos em discurso ofensivo e atos preconceituosos e pela amputação cultural realizada nos últimos anos. Infelizmente no decorrer dos séculos, o trabalho realizado, por proselitistas e catequizadores ou missionários, veio destruindo nossas heranças religiosas afros e indígenas, e em muitos espaços de remanescentes quilombolas ou tribos dos povos originários, seus ritos estão sendo esquecidos quando não sincretizados. Por isso, urge a necessidade do aumento de pesquisas sobre essas influências das religiões afro-brasileiras em nossa música, que fazem parte da nossa construção cultural e sócio histórica.

No entanto, foi entre a década de 60 e 80 que o povo brasileiro viu sua cultura e religiosidade tonar-se mais popularizada e tomar um lugar de destaque mercadológico na indústria cultural. Isso se deve a diversos elementos, mas graças ao surgimento de uma nova artista que além de fazer referências a elementos da religiosidade afro-brasileira, era uma figura extremamente carismática e performática. Estou me referindo a Clara Francisca Gonçalves Pinheiro, ou simplesmente Clara Nunes, como ficou mais conhecida em todo Brasil. É evidente que o samba já obtinha um papel de destaque dentro da música popular brasileira graças a inspiração e ao trabalho de composições de Noel Rosa, Adoniram Barbosa, Cartola, Dorival

Caymmi entre outros. Porém, Clara Nunes além de ser uma figura feminina dentro de espaço antes dominado só por homens, traz-nos características únicas em seu trabalho. Vale ressaltar que esse trabalho de pesquisa não tem como único alvo a carreira desta artista, mas sim entendermos como o surgimento de Clara Nunes, para música popular brasileira, tornou-se um fenômeno histórico, um divisor de águas, capaz de definir um marco temporal entre o antes e o depois desta brilhante artista brasileira.

Sendo assim, o estudo da antropologia da cultura brasileira tem uma peculiaridade que atrai diversos pesquisadores pelo mundo, pois ela consegue transparecer a identidade do seu povo e com uma miscigenação única ao evidenciar a música brasileira com todos os seus ritmos e com arranjos instrumentais admirados por serem um estilo singular no mundo. Por essas razões, fez-se necessário a pesquisa da música brasileira que, frequentemente, apresenta características da liturgia da religião afro-brasileira, dos terreiros de umbanda e candomblé e com o tempo são inseridas nas manifestações populares e na Música Popular Brasileira - MPB. É perceptível que essas músicas, constantemente, estão no subconsciente das pessoas e são repetidas sem ao menos saber qual é o seu real significado, por se tratar de cultos aos orixás, rituais da religião africana e palavras em iorubá como também de elementos religiosos de umbanda e candomblé.

Desse modo, salienta-se que a artista Clara Nunes realizou essa difusão com maestria. As canções, por ela interpretadas e gravadas, foram capazes de realizar a interação com os elementos religiosos, a musicalidade e sonoridades dos terreiros. Vale ressaltar que essa artista possuía uma estreita veia com a arte de compor, mas ela foi uma majestosa intérprete, pois foi através de sua voz que vários compositores se eternizaram, tendo até hoje suas músicas regravadas por diversos artistas. Seu potencial vocal e suas performances em palco possibilitaram aos compositores da época criarem músicas exclusivas para ela, em sua grande maioria, exaltando a cultura negra e religiosidade.

Em uma de suas obras Prandi (2004, P.224) refere-se a esse movimento como:

Começava o que chamei de processo de africanização do candomblé, em que o retorno deliberado à tradição africana significa o aprendizado da língua, dos ritos e mitos que foram deturpados e perdidos nas diversidades da diáspora; volta à África para não ser africano nem para ser negro, mas para recuperar um patrimônio cuja presença no Brasil é agora motivo de orgulho, sabedoria e reconhecimento público, e assim ser o detector de uma cultura que já é ao mesmo tempo negra brasileira porque o Brasil já se reconhece nos orixás.

Portanto, dentro da nossa MPB temos diversos representantes do cancionero popular que se utilizam de elementos religiosos e culturais em suas composições musicais. Nessa lista, podemos citar Dorival Caymmi, Gerônimo Duarte, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Zeca Pagodinho e Martinho da Vila, entre outros artistas conhecidos nacionalmente e internacionalmente que levam o nome do nosso país e da nossa cultura para todo o mundo.

Para a realização de um estudo como esse foi necessário fazer um recorte dentro de um marco temporal, visto que a musicalidade brasileira é bastante diversificada. Entendendo que a solução seria me aprofundar no trabalho desenvolvido por uma única artista do seguimento cultural brasileiro. O trabalho fonográfico de Clara Nunes pode me proporcionar uma grande fonte cultural/religiosa devido ao grande acervo e seu pioneirismo nesse seguimento. A artista envereda-se por essa linha de trabalho no interstício de 1971 até data da sua morte em 1983. Durante esse período, ela praticamente gravou um trabalho por ano. Um total de doze discos gravados, no decorrer dos doze anos, mais ou menos um disco por ano, podendo identificar diversas mudanças estéticas em seus trabalhos, algo que também foi determinante na minha escolha.

Figura 1



Foto do acervo do memorial Clara Nunes.

Esse estudo tem como embasamento fundamental a identificação de fonogramas gravados por Clara Nunes, e todos os elementos religiosos, cultural, místicos e sonoros

incorporados nas canções interpretadas por ela. Entretanto, observamos que extrapolaria os limites dessa dissertação, a análise de mais de 100 fonogramas caso colocássemos em prática a interpretação de todos eles.

Dessa forma, totalizei sete fonogramas nas quais me aprofundei na singularidade dessas músicas interpretadas e eternizada pela artista em estudo. As músicas estão intituladas em seus discos como “Misticismo da África ao Brasil, Tributo Aos Orixás, É Doce Morrer No Mar, Conto De Areia, A Deusa Dos Orixás, Brasil Mestiço Santuário Da Fé e Banho De Manjerição”. Apesar de já ter se passado quarenta anos de sua morte, seu trabalho ainda hoje é visto como uma das artistas mais ouvida e visitada neste seguimento em plataformas digitais e site de músicas. Ao analisar alguns títulos dos seus trabalhos, procurei delinear como a cantora construiu uma trajetória que pretendia uma identificação entre a cultura e a religiosidade brasileira. Demonstrando, assim, como essa postura política, religiosa e cultural descrita em várias entrevistas como “missão”, refletiu diretamente no imaginário coletivo da MPB.

Porém, para poder realizar uma análise com mais afinco da cultura e da religiosidade brasileira foi necessário à construção de um arcabouço teórico obtido a partir da erudição de alguns cientistas, para a elucidação de como a religião e a cultura atua diretamente em uma sociedade. A princípio, ancorei-me nos ensinamentos de dois cientistas da religião Mircea Eliade, Paul Johannes Oskar Tillich para elaborar um conceito substancial, demonstrando que a dimensão religiosa está presente em todas as esferas da atividade cultural humana. Sendo assim, visando uma compreensão mais aprofundada a respeito da mercantilização da cultura e a atuação da indústria cultural, e quais são os impactos na vida das pessoas, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer, fornecem-me subsídios para realizar uma análise em torno do capitalismo cultural e da sociedade. Para que o trabalho ficasse conciso e ao mesmo tempo elucidativo, os estudos de José Reginaldo Prandi, Emerson de Paula Silva, Laurence Bardin, Vagner Fernandes e Rachel Rua Baptista Bakke, enriqueceram a minha pesquisa, fornecendo-me elementos da antropologia afro-brasileira e do vasto acervo da cultura brasileira. No entanto, outros estudiosos que se dedicaram ao conhecimento das ciências da religião, da sociedade, da cultura, história, da filosofia, da antropologia e da música, far-se-ão presentes durante a escrita.

Contudo, faz-se necessário frisarmos que este trabalho de pesquisa também busca ressaltar a importância da participação feminina na construção e na formação de uma cultura negra brasileira, a exemplo de Tia Ciata uma pioneira na integração e valorização das tradições afro-brasileiras em um período de grande discriminação racial.

A influência de Tia Ciata para a cultura vai além das rodas de música em sua casa. Ela foi indispensável na edificação da diáspora negra brasileira, pois a sua representatividade foi além da participação na música: ela torna-se uma referência como mulher negra em uma comunidade de baianos que foram para o Rio de Janeiro. Uma figura conhecida por suas habilidades como cozinheira, curandeira e mãe de santo. Em seu terreiro, Tia Ciata ofereceu um espaço fértil e seguro para as expressões artísticas e religiosas. Em sua casa, músicos, dançarinos, compositores e outros membros da sociedade reuniam-se para tocar, cantar e desenvolver o samba. A imagem artística de Clara Nunes é moldada baseando-se em figuras ilustres como Tia Ciata, Tia Bebiana, Tia Perciliana, Tia Carmem do Xibuca, Tia Veridiana e Tia Sadata da Pedra do Sal. Essas representantes da cultura brasileira, ainda se encontram presentes até os dias atuais, a exemplo de Tia Surica, sambista, cantora e intérprete de sambanredo. Surica é presidente de honra da Portela, matriarca e integrante da velha-guarda da Portela que também era a escola de samba de coração de Clara Nunes.

Talvez fosse esse o sentido que Clara impunha ao seu canto. A identificação como mãe de santo aparece também no depoimento de Josival Dória da Silva, filho de Mãe Celina, cuja casa, em Salvador, Clara frequentava. Segundo ele, ao chegar lá, ela se colocava à vontade, despia-se de suas roupas, ficava descalça e “se vestia de ialorixá”. Essa postura de Clara conferia à sua carreira um significado de sacerdócio, que extrapolava o sentido meramente político, embora ambos estivessem intrinsecamente relacionados; o que talvez ajude a explicar o vigor e a permanência da imagem construída de sua relação com as religiões dos orixás. (BRÜGGER, 2010, p.115)

Por esse motivo, a identificação do público com o trabalho desenvolvido por Clara Nunes foi imediata: Clara trazia aos palcos e ao cenário da cultura brasileira a presença das tias, das baianas, das yalorixás e da “mãe negra esquecida” que durante muito tempo foi esquecida pela sociedade e pela história. A presença de Clara Nunes enaltecia a força feminina, e colocava a mulher em lugar de destaque. Essas mesmas mulheres que foram invisibilizadas durante anos por uma parcela da sociedade, passa a ser representada com a presença de Clara que se torna um espaço de representatividade e voz no cenário nacional. No entanto, essas figuras femininas sempre tiveram uma grande importância, pois dentro dos pequenos núcleos urbanos (comunidade ou favelas) elas tinham um papel de liderança religiosa e comunitária, como parteiras, rezadeira, detentoras de conhecimentos ancestrais curativos e precursora de cultura negra brasileira.

No que concerne às seleções das composições a serem exploradas, foram construídos alguns critérios dos quais dentre eles, seria o grande apelo religioso presente nas músicas e o grande número de cópias vendidos pelas gravadoras. Outros fatores determinantes para a

escolha das músicas supracitadas é o fato de serem composições de diferentes autores e em momentos diferentes de sua carreira. Esses conjuntos de dados pré-estabelecidos, fizeram com que a pesquisa pudesse extrair o maior número de informações possíveis.

Tendo em vista os inúmeros trabalhos desenvolvidos pela supracitada artista ao longo de sua carreira, percebemos que o seu acervo é bastante extenso e neste momento, seria inviável para nossa pesquisa o estudo de todos. Outra percepção é que a indústria cultural descobriu que o perfil adotado por Clara Nunes era uma mina de ouro vinda direto de Minas Gerais para atender a cobiça financeira dos produtores artísticos. Ficou inviável neste momento, analisar todos os seus discos, canções e compositores que eram seus parceiros. O enfoque principal deste trabalho ficará direcionado em analisar sete músicas que foram gravadas em períodos diferentes de sua carreira e com grandes números de vendagem. Um fator que se tornou primordial na escolha destas músicas é a referência direta a religiosidade brasileira.

Outros elementos que objetivaram minha escolha com pesquisador foi a imagem visual das capas dos discos e as apresentações de vídeo-clips para divulgação dos trabalhos, sua transformação estética, ideológica e sócio representativa no imaginário popular. Brügger (2008) diz, “Entendo, portanto, que o sucesso da construção deste projeto de carreira associada a uma imagem afro-brasileira se deve ao encontro da formação socialista de Adelzon com uma bagagem cultural popular de Clara”. De tal forma, essa proposta foi apropriada por Clara que se manteve mesmo depois que o radialista deixou de produzi-la. Assim, ela pôde afirmar que os critérios que orientavam a escolha de seu repertório não eram meramente os de mercado. Esse projeto transformador na carreira de Clara inicia-se no ano de 1969 com a gravação de *Guerreira de Oxalá* e se conclui com a partida inesperada ainda no auge de sua carreira em 1983. Foram escolhidas apenas sete músicas, pois além da grande relevância que essas letras têm no traçado delineado por Clara Nunes, o número sete tinha um significado todo especial para artista. Ela considerava o sete (7) um número sagrado, por estar associado a diversos Orixás e entidades espirituais. Como também representa a proteção, a sabedoria ancestral e a conexão com o divino, somado a isso, aparece em várias religiões, pois são sete dias da semana e, a cada sete dias, fecha-se um ciclo e logo após se inicia outro, fazendo assim girar a roda da vida.

No Rio de Janeiro, mesmo antes de conhecer Adelzon, já frequentava as religiões afro-brasileiras. Aliás, a primeira música gravada por Clara Nunes que faz alguma menção a entidades destas religiões é “Guerreiro de Oxalá”, registrada em seu terceiro LP, “A beleza que canta”, de 1969, produzido por Carlos Imperial, que também é o compositor da canção. No entanto, nesta música, a referência à umbanda de Oxalá insere-se em um contexto musical (arranjo, gênero, forma de interpretação) distante

da musicalidade afro-brasileira, marcada, sobretudo pela força da percussão. (BRÜGGER, 2008, p.200)

Dessa forma, fica bastante evidente que essa linha de trabalho adotada por Clara inicia-se no disco “Clara Nunes de 1971”, seguindo por mais de 11 anos e finalizando com a sua morte em sua última gravação de 1982, com o disco “Nação”. Esse delineamento orquestrado pela gravadora, somado ao alto poder vocal da artista e com sua excepcional capacidade interpretativa, veio a transformar Clara Nunes em um dos principais produtos da indústria cultural brasileira.

Esse traçado temporal torna-se necessário, pois durante esse enquadramento de aproximadamente 10 anos, encontramos uma artista versátil e “camaleônica” com forte carisma. Conhecedora da cultura popular brasileira, com uma enorme facilidade de adentrar nos espaços de religião afros brasileiros, seus encontros com diversos amigos ligados a Umbanda e o Candomblé, transformaram-se em verdadeiros laboratórios de pesquisa para suas apresentações.

No decorrer do trabalho, o principal objetivo é constatar a influência das religiões afro-brasileira no mercado fonográfico e cultural. Compreender com clareza como a religiosidade cantada por Clara Nunes foi tomando forças dentro de uma sociedade conservadora, mantendo-se no imaginário popular até os dias atuais; analisar os fonogramas gravados por Clara Nunes, descrevendo qual a sua importância como intérprete que carregou características sacerdotais afro-brasileiras, explicando por sua vez, qual foi a sua relevância na construção de uma identidade cultural e religiosa da população negra brasileira.

Desse modo, esse trabalho de pesquisa também pôde proporcionar uma compreensão mais ampla a respeito da religiosidade das pessoas economicamente menos favorecida, como também um pouco do pluralismo religioso e o multiculturalismo que atuam em nossa sociedade.

1.1 METODOLOGIA

Durante este estudo foram exploradas algumas estratégias de pesquisas. Assim, minha pesquisa se solidificou em uma análise qualitativa com método de procedimento histórico bibliográfico. No geral, o levantamento de dados foi feito de duas formas: pesquisa documental ou fonte primária e pesquisa bibliográfica de fonte secundária. (SOBRAL, 2016, p.245) Todos os elementos tornam-se importantes e, por esse motivo, foi indispensável o levantamento de diversos escritos, relatos, fotografias, gravações, filmes, ilustrações e canções.

Durante todo o procedimento de construção, alimentei-me de estudos da antropologia e sociologia, dos estudos fonográficos e da etnomusicologia, devido à quantidade de elementos culturais e sociais importantes trazidos ao longo da pesquisa. Como método de abordagem, a fenomenologia nos dá subsídio para compreendermos como esse movimento cultural religioso, se deu ao longo da carreira da artista pesquisada. Durante o período de separação e catalogação dos dados, tentei compreender com clareza como a religião e a musicalidade se entrelaçam, tornando-se expressões da fé dentro da criação artística, apesar deste estudo está alicerçado no trabalho desenvolvido por uma única artista que ao longo de sua carreira nos trouxe a religiosidade afro brasileira como sua bandeira.

Pesquisar sobre Clara Nunes tornou-se preponderante, pois a sua musicalidade e religiosidade, ainda permanecem presentes na população brasileira. Suas apresentações performáticas aliadas a um profundo conhecimento das religiões de matrizes africanas, unidas à sua alta qualidade vocal, contribuiu para seu grande sucesso fazendo com que sua figura permanecesse ao longo dos anos no imaginário das pessoas. Portanto, essa pesquisa será estruturada em seis fases: As quatro primeiras fases serão direcionadas a uma base bibliográfica, na qual foi fundamentada em agrupar um grande número de acervo reunindo: livros biográficos, artigos, dissertações de mestrados, tese de doutorados, revistas, almanaques, acervo musical e documentos que tratam sobre essa temática. Já as duas últimas fases, destinam-se à conclusão e à origem dos dados extraídos. A catalogação desses materiais e o fichamento foi extremamente importante, por se tratar de uma artista que já serviu de base para diversas pesquisas com um grande número de documentários e regravações de álbuns.

A introdução destina-se a ressaltar alguns aspectos da religiosidade brasileira. Nessa síntese, faço uma breve apresentação sobre meu trabalho, no qual mostro nesse momento alguns pontos primordiais que serão ressaltados durante toda a trajetória, a devoção, costumes, mitos e a arte, que será o foco principal para entender com clareza o entrelace de uma sociedade culturalmente religiosa. De forma bem sucinta, vamos introduzindo o leitor a enveredar os caminhos que deverá percorrer dentro da cultura da música. Os sons dos atabaques dos terreiros serão nossos companheiros e irão nos conduzir a caminhos de conhecimento a respeito da cultura e da religião até chegarmos à música negra brasileira.

Nessa linha de pensamento, o objetivo será levar o leitor a refletir sobre a importância que a artista Clara Nunes teve e tem para cultura da música afro-brasileira, pois ela demonstra, ao longo do trabalho, o papel aglutinador e disseminador de boas oportunidades mercadológicas

para os afro-brasileiros e da expansão das religiões afro. A carreira de Clara Nunes surge como um eixo norteador para explorarmos todo esse arcabouço cultural e religioso da história da música negra brasileira. Durante essa etapa do escrito, conduzo à justificativa, os objetivos, e as explicitações necessárias sobre o estudo com o interesse de salvaguardar as memórias da cultura musical brasileira. Torna-se relevante neste instante, reafirmar a importância de uma análise sobre a religião e a música negra brasileira.

Para isso, é interessante trazer uma breve parte de um estudo realizado por Prandi (2004);

Silenciosamente, assistimos hoje a um verdadeiro massacre das religiões afro-brasileiras. Sem um projeto novo de expansão e de reorientação num quadro religioso que se tornou extremamente complexo e competitivo, a umbanda talvez tenha menos recursos que o candomblé para enfrentar a nova conjuntura. Os dados dos censos mostram que é da umbanda que vem o encolhimento demográfico do segmento religioso afro-brasileiro, e o vigor do novo candomblé não tem sido suficiente para compensar as perdas. Nem seus líderes, em grande parte pouco escolarizados, têm sabido como reagir ou como se organizar, mais preocupados que estão em garantir o funcionamento de seus terreiros. A umbanda tem menos de cem anos de idade e parece não conseguir se adaptar às novas demandas que a sociedade apresenta. Já o candomblé, que é pelo menos um século mais antigo que a umbanda, porém renovado pelas mutações que vem sofrendo em sua expansão, tem se mostrado mais ágil para se adequar aos novos tempos. É mais uma demonstração de que a religião que não muda morre.(p.231)

Sendo assim, mais que um interesse subjetivo, a catalogação e a manutenção de elementos culturais e religiosos tornaram-se proeminente para manutenção de fonte sócio histórica, em busca de uma sobrevivência cultural para que futuramente, uma importante reflexão sobre os impactos da modernidade na cultura venha a ser explorados e, que sirva de apoio para o desenvolvimento humano.

Ainda na introdução, descrevo toda a metodologia usada durante o estudo. Essa etapa do trabalho será destinada ao detalhamento de todos os caminhos da pesquisa e quais os pontos mais relevantes em busca de um resultado final, ou pelo menos obter dados suficientes para se realizar futuras pesquisas. Desta forma, é importante e interessante traçar o que se pretende pesquisar com antecedência ainda no projeto, qual o seu objetivo e por que é importante pesquisar o assunto.

Em virtude disso, Bardin (2016) propõem que:

Geralmente, esta primeira fase possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos à análise; a formulação das hipóteses e dos objetivos e a elaboração de indicadores que fundamentam a interpretação final. Estes três fatores não se sucedem,

obrigatoriamente, segundo uma ordem cronológica, embora se mantenham estreitamente ligados uns aos outros: a escolha de documentos depende dos objetivos, ou inversamente, bom objetivo só é possível em função dos documentos disponíveis; os indicadores serão construídos em função das hipóteses, ou pelo contrário, as hipóteses serão criadas na presença de certos índices. (p.125)

Todos os processos de investigação visam encontrar estratégia para o investigador, na tentativa de alcançar dados relevantes. No espaço destinado aos métodos estarão presentes quais tipos de estudo foi realizado e as definições de qual tipo melhor se ajustou ao tema, deixando claro quais técnicas ou instrumentos foram utilizados, como e quais dados foram adquiridos e de que forma chegamos aos resultados.

Durante o primeiro capítulo chamado “religião, consumo cultural e música”, foram realizadas análises de como as religiões e a cultura se fazem presente na formação das pessoas e na construção de suas tradições de conceitos e normas sociais. Essa etapa do trabalho vem como um eixo norteador guiando e desmistificando a ideia de que a cultura é livre e sem doutrinação e imposições religiosas. A discussão empreendida nesse tópico terá a capacidade nos conduzir há uma argumentação em torno dos mecanismos utilizados pela religião para neutralização e pacificação das massas. A nossa reflexão será conduzida sobre a abordagem social utilizado pelas religiões em favor do tradicionalismo das classes dominantes e, como a cultura vem ao longo dos tempos estruturando-se através de métodos de controle social visando à exploração e à hegemonia de um mercantilismo cruel, no qual se perpetua o politiquismo e dominação dos mais pobres, a exploração do trabalho e da mão de obra barata. No decorrer das análises, o trabalho galgou por discussão em busca de respaldo teórico que serviu de base para futuras considerações.

Ao longo do texto, o leitor também encontrará um uso recorrente de conceitos, teorias e hipóteses de catedráticos da cultura e da religião que além de enaltecer a ideia proposta pelo autor, traz a notoriedade que o tema se faz necessário e pertinente em busca de uma compreensão mais profunda da trajetória sócio histórica.

Tem-se em vista, mais que um simples estudo de vislumbres bibliográficos sobre a vida e obra de uma artista, o trabalho pretende retratar a estrutura e os elementos que orientam a conservação da cultura brasileira e de nossa identidade religiosa. Para que pudéssemos expor, exemplificar e explorar conceitos oriundos da cultura brasileira e das religiões, à luz do conhecimento de alguns autores foi essencial.

Ainda no primeiro capítulo, realizei um ensaio a respeito da música na sociedade e do consumo cultural; o leitor nesta etapa terá um panorama de como o mercado da indústria cultural e do entretenimento lidam com os diversos setores da cultura, em especial com a comercialização fonográfica. É explanada também, como a indústria artística nos aproxima do modernismo, intuindo as pessoas para o consumismo e para a alienação através dos produtos culturais.

Dando continuidade nesse mesmo capítulo, faço uma breve trajetória através dos movimentos musicais e como a sociedade se comporta ao longo dos tempos movidos pela inserção de novos hábitos culturais e pela nova demanda econômica e política, estabelecendo respostas entre a música de origem religiosa que se tornou um importante elemento da cultura dos trabalhadores durante o processo de sua consolidação como classe. Ao mesmo tempo, posicionou realizar um debate sobre a atual música, oriunda dos espaços religiosos, na tentativa de evidenciar as diversas formas de atuação e emprego da música nas religiões, passando pela música com função ritualística, depois pela doutrinação através dessas, até a contextualização da música em busca da perpetuação de suas crenças, na luta de classes e na manutenção de sua cultura.

Nesse espaço, obtive oportunidade de trazer alguns elementos a respeito da história da música e do desenvolvimento do mercado musical. Também estará presente nessa etapa da pesquisa, como o mercado cultural se comporta em relação à população negra brasileira, que são, em sua grande maioria, pessoas pobres e trabalhadores com menor poder aquisitivo e com baixa escolaridade, oriundas de favelas e de bairros periféricos que são localizados em sua grande maioria em locais afastados, longe dos grandes centros comerciais e com pouquíssima oportunidade de lazer para crianças e jovens. Vale salientar que a discussão ocorre por esse caminho, porque nessas localidades concentra-se a maioria dos espaços religiosos conhecidos popularmente como Casa de Santo.

O segundo capítulo intitulado de “Clara, Clarice, Clara”, uma referência a um dos seus principais discos da sua carreira musical, destino-me a trazer características da vida e intimidade da pesquisada. Esse momento da pesquisa serviu para me deixar mais próximo da atmosfera vivida pela artista durante sua trajetória. Essa etapa da investigação nos permite ter uma visão mais ampla sobre sua vida pessoal e suas escolhas a respeito de sua carreira. Nesse instante é abordada a interligação a acontecimentos políticos e sociais ao seu ativismo, como também sobre a construção dessa figura mística. O capítulo segundo nos traz uma ideia de como a artista

“Clara” e a personagem “Clara Nunes” foi sendo construída no imaginário das pessoas, transformando sua presença em palco, em grandes espetáculos cheios de mistificação e representatividade da cultura brasileira.

Ainda nesse mesmo item, foi preparada uma pequena biografia intitulada de Abebé¹ de Clara Nunes, para que possamos obter uma maior aproximação do leitor com a artista pesquisada; nessa etapa, foram destacados pontos relevantes da sua infância e do período em que viveu em sua cidade natal. Partindo, assim, da premissa de que toda sua bagagem cultural e religiosa se inicia na infância por inferência dos seus pais e posteriormente, pela criação obtida de seus irmãos mais velhos em uma pequena cidade de interior de forte influência católica. O conteúdo inserido nesse trecho do trabalho é fruto de ponderações e depoimentos de familiares e de livros biográficos da artista em questão.

Durante esse escrito, enfatizo, principalmente, o trajeto vivenciado pela artista em busca da construção do seu mundo sagrado. A pessoa Clara Francisca habitou diversos espaços religiosos e construiu características únicas: sua casa, seu show, seus trajes, seu camarim, sua vida foi rodeada de elementos sagrados. Nessa ocasião da pesquisa, debruçei-me sobre uma indagação a respeito da religiosidade de Clara Nunes. Para essa parte do ensaio intitulei de “Pedras, amuletos e patuás”. Ela coabitou com várias expressões do sagrado e carregou consigo um pouco de todos esses elementos tonando-se algo inerente a sua existência. Nessa etapa vou exprimir como o traquejo e a destreza, aliado a facilidade de dominar conhecimentos populares, interferem diretamente na estruturação dessa grande artista, deixando em evidência que essa metamorfose artística traçada por Clara Nunes em sua carreira, demonstra o alto conhecimento da cultura religiosa no Brasil.

Nesse capítulo, também foi dedicado a realizar uma verificação de parte do vasto acervo etnomusicológico da pesquisada. Como eu não poderia ter tempo hábil para pesquisar todo o seu vasto acervo musical, destinei-me a explorar apenas sete canções de diferentes discos e momentos de sua carreira. As músicas não foram escolhidas de forma aleatória, segui então uma intencionalidade visando compreender os fonogramas gravados pela artista e as diversas formas de apresentação em palcos, como também todo o seu trabalho de divulgação dos discos e em quais períodos foram gravados, tentando entender as nuances de cada etapa. Como os seus maiores sucessos não eram composições próprias, fez-se necessário o levantamento de alguns

¹ Abebé é a ferramenta do orixá Oxum ou Iemanjá em forma circular, feito em metal dourado ou prateado, alguns podem trazer em sua grande maioria trás um espelho no centro.

materiais de músicos e de compositores, que foram interpretadas pela cantora. As músicas que serão analisadas são “Misticismo da África ao Brasil”, “Tributo aos orixás”, “É doce morrer no mar”, “Conto de areia”, “A deusa dos orixás”, “Brasil mestiço santuário da fé” e “Banho de manjerição”. Durante esse momento, o trabalho dá-me a oportunidade de levantar hipóteses, analisar, identificar expressões, refletir, imaginar e exercitar outras formas de pesquisa.

Durante esse interim, ficou a responsabilidade de analisar os diversos elementos presentes na música, por esse motivo foi intitulado como “Tem samba, tem jongo e samba de roda da Bahia”, uma referência aos diversos estilos de samba gravados pela artista, como forma de obter uma melhor compreensão do objeto a ser pesquisado, foi analisado de forma individual. Em busca de uma maior clareza e com o objetivo de extrair o maior número de informações possíveis, foi catalogado e rastreado, nas letras das sete músicas a serem estudadas, todas as palavras de origem religiosa, seja ela com referência da religião católica, umbanda e do Candomblé. Todas essas palavras encontradas foram catalogadas as quantidades de vezes que elas são repetidas. Outro item que foi ponderado nas músicas, é trecho com palavras que trazem referência iorubá, quicongo, quimbundu ou umbundo; qual a origem dos cultos nagô-Ketu ou jeje-Nagô e do candomblé de Angola. Para facilitar a observação do leitor serão construídas tabelas individuais para cada música, em que todos os pontos elencados estarão presentes. Como parte complementar do estudo, foram analisadas as capas dos discos, clip de divulgação e publicidade das músicas, como também serão observados traços da composição da música e relatos entorno da artista e da música.

A penúltima parte, destina-se à conclusão, na qual ponderei fazer uma pequena análise dos resultados obtidos e dos objetivos alcançados. Nela, estarão presentes todas as minhas impressões a respeito do tema, as dificuldades enfrentadas para a realização de um trabalho como esse e quais as definições a respeito dos objetivos atingidos. Já a última parte do trabalho ficou para a finalização, com todas as referências que serviu de base para esse estudo e que me deram oportunidade para o levantamento de dados e instrumentos de pesquisa.

2 RELIGIÃO, CONSUMO CULTURAL E MÚSICA.

A cultura sempre será algo pujante para qualquer civilização, o sentimento de pertencimento mexe com o emocional de qualquer pessoa. Já as religiões exercem força tão grande sobre as pessoas que são capazes de influenciar na sua alimentação, na forma de se vestir, nas regras sociais e seus valores. Podemos dizer que a cultura e a religião são as grandes

responsáveis por estarmos aqui ao longo dos anos. Pois, o conhecimento passado ao longo do tempo, dentro de cada cultura, é extremamente essencial devido à diversidade regional e aos saberes populares.

A cultura é construída atendendo às necessidades locais e conceitos religiosos, pois o conhecimento do senso comum de uma pessoa que vive no sertão da Paraíba muito pouco serviria para uma pessoa que vive no polo norte do planeta. Sendo assim, cada cultura nos leva a refletir sobre as necessidades e complexidade da condição humana. Seja por meio de histórias transmitidas de geração em geração, ou pelas práticas do cotidiano ou pela adoração de símbolos religiosos, em cada espaço podemos visualizar especificidades locais. São essas práticas e desafios que norteiam a vida de diferentes civilizações no mundo e o que chamamos de cultura. A cultura é a grande responsável pela composição do homem e do lugar em que vive.

Darcy Ribeiro (apud GUEVARA, 2019, p.05): afirma que:

"[...] cultura é a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo coparticipado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento da subsistência, de normas e instituições reguladoras das reações sociais e de corpos de saber, de valores e de crenças com que explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e se motivam para ação".

Foi dessa forma que a humanidade passou seus conhecimentos ao longo dos anos sobre quais plantas servem de alimento, ou a cura para diversas doenças, ou ainda, quando podemos plantar ou quando podemos colher. A cultura pode unir povos, mas também pode separar. A imposição de outra cultura pode causar muito sofrimento e favorecer o surgimento de guerras. A cultura nos preenche de informações necessárias para vivermos em uma sociedade, assim como seria muito difícil a sobrevivência de uma pessoa que cresceu em uma grande metrópole como São Paulo sobreviver em uma floresta amazônica sem informação e conhecimento cultural local. Seria muito improvável a sobrevivência de uma pessoa que cresceu em uma aldeia primitiva, sobreviver em uma grande cidade. Só a cultura nos dá a oportunidade de passarmos conhecimento uns aos outros replicando experiência e a criatividade humana.

Nesse viés, agora pretendo almejar alguns aspectos particulares da religião e da cultura. Nesse momento tenho oportunidade de desenvolver uma parte elementar do meu trabalho, tais como habilidades adquiridas no decorrer dessa trajetória de pesquisa, a exemplo de como a cultura e a religião se entrelaçam em um emaranhado de conceitos e percepções a respeito do

homem. Assim, esse ser religioso que habita em cada um de nós, utiliza-se de sua cultura para expor o seu sagrado implícito em si. O homem é um ser místico por natureza e por mais incrédulo que seja em algum momento da vida revela-se, buscando por respostas internas e os questionamentos sobre a vida e a morte é algo inerente ao homem, na tentativa de buscar respostas para todas as suas angústias. Nós seres humanos, nos revelamos através do sagrado, que é refletido através da cultura e torna-se o estopim da revelação desse ser místico.

Para Eliade (1992) em sua obra “O sagrado e o profano”, descreve o sagrado da seguinte forma:

Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude. Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não religioso, uma qualidade excepcional, “única”: são os “lugares sagrados” do seu universo privado, como se neles um ser não religioso tivesse tido a revelação de uma outra realidade, diferente daquela de que participa em sua existência cotidiana.(p.18)

No entanto, apesar de o homem possuir esse sentimento sagrado dentro de si, ele não é livre para vivenciar suas próprias experiências, pois sempre estará inserido em uma cultura. Essa cultura foi construída e vem ao longo dos tempos formando o que podemos chamar de bagagem cultural. Nesse âmbito, ela traz conceitos e padrões, tradições e comportamentos de certa forma que aprisiona o homem, tornando-o um ser receptor de aspectos pré-determinados. E é nessa estrutura cultural que a religião se alicerça, pois todas as religiões do mundo estão estruturadas em ritos, dogmas e ensinamentos oriundos de um antepassado permeado de histórias e tradicionalismos como também em orientação para novas gerações. Por esse mesmo motivo, o homem que se considera agnóstico está permeado de religiosidade a partir do seu nascimento. Isso se dá pelo simples fato de que o homem sempre estará inserido em uma sociedade que tem sua cultura que lhe ditará como se vestir, o que comer e como se comportar.

Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser. (ELIADE, 1904, p.98)

Dessa forma, a cultura e as religiões comungam da mesma essência e sempre habitarão o mesmo espaço, pois foram assim carregadas pelo homem ao longo dos tempos. A humanidade

vem deixando vestígios sejam na descoberta de templos religiosos ou de cidades de antigas civilizações ou pelos achados históricos de guerra santa, que os povos continuam ao longo dos anos repetindo seus costumes, suas crenças, saberes e ideologias. É preciso acrescentar que uma simples existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização que tenha chegado o indivíduo, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. (ELIADE, 1904. p.18)

A cultura em geral é parte integrante da teologia e, ainda, é a partir dela que toda teologia se consolida. Por outro lado, a teologia não pode se portar como ciência empírica e estabelecer critérios de valores determinando aquilo que é certo e aquilo que é errado. Como ciência cultural, não cabe a ela a definição do que é certo ou do que é errado sob a ótica particular do observador. Ela não deve ser a régua para medir todas as coisas. Ainda que a intenção precípua de Tillich seja determinar o lugar da teologia no sistema das ciências, ele retira a teologia de uma posição de supremacia em relação às demais ciências e a condiciona a uma inevitável relação com o contexto cultural. (MATHEUS, 2014, p.16)

Porém, o teólogo Paul Johannes Oskar Tillich dá uma maior relevância a religiosidade ao declarar que devemos reconhecer a religião como um elemento primeiro e fundamental: a cultura deve ser explicada a partir da religião, e não o contrário. A forte, perceptível e determinante importância da religião para as configurações culturais de diferentes sociedades, demonstra a necessidade do homem em estabelecer relações que transcendam a vida humana cotidiana. (QUERIOZ, 2002, p.102)

Procurdo, assim, deixar clara essa relação de interdependência existente entre a cultura e a religião, pois se não houvesse, seria impossível se fazer um estudo em ciências da religião. Dessa forma, edifico-me sobre o alicerce de que nenhuma religião se manifesta senão pelas formas da cultura e nenhuma forma cultural se efetiva sem a substância religiosa. Portanto, se a cultura é algo perdurável e intagível a qualquer sociedade, a religião é algo essencial a qualquer cultura. Pode-se concluir, então, que a cultura é a máquina utilizada de dominação e para estagnação e pacificação de uma sociedade ou de mola propulsora impulsionando e direcionando o povo. Sendo assim, a religião não se desvincilha da cultura, assim como a cultura não se desvincilhará da religião. A cultura é um órgão fundamental para a vida humana, a teologia torna-se algo vital à sobrevivência. Porém, por outro viés, a religião não poderá fundamentar-se como ciência a não ser respaldada pela ciência cultural, mas consequentemente, a religião torna-se parte fundamental e integrante da ciência cultural.

Nesse contexto, é compreensível que os diversos elementos teológicos ultrapassam os espaços religiosos e invadem toda nossa vida, tornando-se elemento cultural. Então, podemos

dizer que, enquanto partes de uma sociedade organizada, nos são conferidos valores, costumes e regras coletivas próprias do nosso grupo que restringem nosso modo de agir e pensar. Esses são padrões socialmente compartilhados com os diversos membros da sociedade, costumes que são aceitáveis para nossa cultura e é consentido pelo aval da fé e da religião. Isso ocorre porque as pessoas precisam crer em algo, o sagrado delimita o certo e o errado, e segue um padrão civilizatório que, quem não segue as regras, são punidos pela fúria dos deuses. Diante desse conceito, Durkheim interpreta desta forma a cultura e a religião. Descreve que:

São dos mitos e das lendas que saíram a ciência e a poesia; são do ornamento religioso e das cerimônias do culto que vieram as artes plásticas; o direito e a moral nasceram das práticas rituais. Não se pode compreender nossa representação do mundo, nossas concepções filosóficas sobre a alma, sobre a imortalidade, sobre a vida, se não se conhecer as crenças religiosas que foram sua primeira forma. O parentesco começou como um vínculo essencialmente religioso; a pena, o contrato, a dádiva, a homenagem são transformações do sacrifício expiatório, contratual, comunal, honorário, etc. No máximo, pode-se questionar se a organização econômica faria exceção e derivaria de uma outra fonte; apesar de não pensarmos assim, concordamos que a questão deve ser reservada. Não obstante, uma multiplicidade de problemas mudou completamente de aspecto a partir do momento em que foram reconhecidas as suas relações com a sociologie religieuse (DURKHEIM, 1899, p. 138 apud LELIS, 2017, p.11).

Assim, a religião e a cultura não são só uma invenção humana, elas surgem da necessidade de se viver em grupo e para atender as peculiaridades climáticas, geográficas, hidrográficas de cada grupo humano. Os seres humanos sempre estão desenvolvendo técnicas e regras de convivência em grupo de acordo com suas necessidades sociais. Dessa forma, podemos concluir que não existe superioridade de cultura. Ela é o conjunto de saberes e regras que conduz as atividades humanas, atendendo características do território habitado.

Com isso, compreende-se que não há uma cultura melhor que a outra. A cultura se adequa a nossa realidade, a partir do momento em que o homem cria vínculo e raízes permanecendo em determinada região. Isso evidencia-se através dos vestígios deixado pelas antigas civilizações os quais nos mostram que o homem sentiu a necessidade de se desprender de uma vida nômade e se estabelecer em determinado território. Essa atitude humana possibilitou a invenção da agricultura, a domesticação de animais, o sedentarismo do homem, a criação da religião e da cultura e conseqüentemente a ritualização dos deuses e a criação das artes.

Melhor dizendo, eles vão criando as culturas, pois, em suas grandes caminhadas, cada grupo vai se instalando em um território, ou dá continuidade ao trajeto, em busca de um abrigo melhor. Quando um grupo se sedentariza em determinada região, ele começa a criar raízes com esse lugar. Cria uma interação tão grande, que até sua aparência física começa a se adaptar a terra. Por exemplo, seus olhos e peles se tornam claros, se o sol for fraco, e seu corpo não precisa mais produzir melanina para se

proteger. O grupo que aos poucos desenvolveu sua linguagem para se comunicar, começa a ensinar às crianças como eles compreendem a vida. E essa compreensão vai variar, de grupo para grupo, ou seja, de povo para povo. Uma aldeia na África, no deserto do Saara, não vai entender o mundo do mesmo jeito que os esquimós, no gelo da Sibéria. São paisagens muito diferentes, portanto, seus mitos, seus deuses, suas leis, suas noções de certo e errado, serão também muito diferentes. Ou seja, suas culturas/religiões serão muito diferentes. (BEZERRA, 2011, p. 03)

Nesse sentido, é bastante comum encontrar espaços nos quais eram utilizados para cultos aos deuses, elementos artísticos como forma de agradá-los, em busca de fartura, curas, para obter benefícios pós-morte, ou pelo simples fato de temerem algum tipo de castigo. Estudos sobre a origem do som e da música retratam que diversos foram os objetos encontrados, comprovando, assim, a existência da música ou pelo menos do som. Objetos que se aproximam de uma flauta ou algo parecido, feitos em ossos ou marfim de animais já foram identificados em algumas escavações onde se localizavam espaços de adoração aos deuses dessas antigas civilizações primitivas. Grupos de civilizações pré-históricas demonstraram nível de organização, de cultura e de técnica de sobrevivência. Desse modo, indícios nos fazem acreditar que a música já fazia parte desses rituais, pois as gravuras representadas em paredes de cavernas ou em rochas de dança, evidencia a reprodução de som com o intuito de agradar aos deuses.

Sendo assim, Picchi (2008) propõe uma reflexão sobre a origem da manifestação do som musical:

Para além desses artefatos, nas pinturas rupestres podem ser vistos mágicos e dançarinos com máscaras de animais em situação que sugere rito. De um modo geral essa representação interessa muito à especulação sobre o Homem paleolítico. A incorporação do supranatural, sugerida pela máscara, pode ter sido uma maneira de lidar com o mistério da vida natural que, provavelmente, deu ensejo ao sentimento de comunhão que está na raiz da religião. Nesse caso gritos, elevações da voz e chamados foram usados como espécie de possessão; foi assim também com os movimentos corporais, provavelmente executados em conjunto. O que seria a base primeva do ritmo e, naturalmente, da dança. (p.45)

Desse modo, fica claro que o homem vem ao longo dos tempos construindo sua cultura e demonstrando o seu lado artístico e religioso, seja em nosso mundo totalmente tecnológico ou no período pré-histórico. Estamos sempre ligados por um consciente ou inconsciente que em algum momento pode emergir do seu eu interior. Destarte utilizo o pensamento de Viktor Frankl², que nos exprime o conceito que condena o reducionismo, pois o corpo não se separa da mente e o ser não vive sem relações, ou sem interações com o meio, portanto, o ser humano

² Foi um neuropsiquiatra austríaco e fundador da terceira escola vienense de psicoterapia, criador da Logoterapia e Análise Existencial.

é histórico, cultural, e integral na sua forma de viver e conviver. A angústia humana em busca de respostas fez com que esse ser racional criasse a religião. Dessa forma, a cultura foi se construindo ao longo dos séculos, através do conhecimento humano e o desenvolvimento dos meios de transporte, que encurtou a distância entre diferentes civilizações; os meios de comunicação possibilitaram o compartilhamento de conhecimentos, proporcionando ao ser humano obter novas formas de enxergar o mundo e de lidar com suas necessidades.

Por isso, é tão importante construirmos uma concepção a respeito da fé do outro. A cultura e a religião é algo que já serve de estudo para diversos pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento, porém é dentro da nossa ciência que podemos aprofundar e mantê-la como foco principal da pesquisa. As demonstrações da religiosidade humana estão presentes em todos os espaços; pode-se vê-la ao atravessar a rua ou em jarro de planta colocado de forma estratégica na porta de casa. A diversidade de manifestações, em que se mistura o sagrado e o profano, está em todo momento na vida da gente e em todos os lugares. Porém, não poderão afirmar ou determinar há quanto tempo essas práticas e as manifestações culturais estão presentes em nossas vidas ou em rituais religiosos. O que podemos ter certeza é que independente de crença ou credo, quase todas as pessoas têm algum tipo de superstição ou hábito religioso.

Assim, como outros elementos culturais estão inseridos na vida das pessoas, a música também se tornou algo forte no imaginário humano. No ambiente sagrado, a música tornou-se responsável por fazer um elo entre o físico e o místico. Pesquisadores da etnomusicologia e antropológicos das letras e de outras áreas do conhecimento humano, evidencia-nos que as músicas são utilizadas nos espaços religiosos com uma função importante que pode ser a de invocação, adoração ou festiva. Porém, além disso, as Ciências da Religião nos mostram que o sagrado e a arte são inerentes ao homem e por vários motivos coabitam um espaço essencial na mente humana; ela nos dá centralidade e a capacidade de nos mantermos em uma racionalidade cabível dentro de uma sociedade. A cultura revela-se ao homem de forma natural e o sagrado revela-se na arte humana. Porém, nem sempre o religioso se revela de forma clara e explícita. Diversas são as obras que neutralizam sua crença, utilizando-se de subterfúgio no revelar de sua fé.

Por outro lado, para Matheus (2024), nem todas as pinturas de conteúdo explicitamente religioso, cujo tema é dedicado claramente à retratação de experiências e manifestações religiosas, possuem substância religiosa. Neste exemplo, Tillich claramente amplia os limites da religião retirando-a do círculo fechado dos templos,

mosteiros e altares e conduzindo-a também às galerias de arte e outros ambientes culturais. A religião deixa de ser uma exclusividade dos sacerdotes e teólogos e passa a frequentar outros ambientes culturais que antes lhes eram estranhos. Assim, um artista pode falar da religião tanto quando um monge. Não pelos consagrados conteúdos conclusivamente religiosos, mas pela qualidade de sua arte, que desvela, por detrás das formas, uma potência religiosa. O sagrado não se limita às formas e aos conteúdos determinativos dos temas religiosos, mas se manifesta em toda forma cultural pela profundidade do Incondicional revelado em sua substância religiosa. (p.24)

Descreve que:

A Teologia da Cultura é um vasto campo ainda a ser desbravado porque o dinamismo da produção cultural humana é muito rápido. Naturalmente não estou falando aqui dos modismos da indústria cultural, mas das muitas expressões revelatórias que nos são veiculadas através de poetas e compositores que, com seu sacerdócio e seus dons, são capazes de revelar a pequenez e fragilidade humanas e nos motivar a enfrentar a transitoriedade e a prestar constas ao transcendente. (CALVANI 2005, P.55)

Com isso, pude constatar, através das leituras e respaldado em outros estudos, que não existe homem sem cultura e conseqüentemente sem religiosidade. Acrescento, ainda, que meu interesse principal não se direciona a um confronto entre o científico e o místico, sobretudo compreender, de forma mais ampla, como acontece essa união do sagrado e do profano. Segundo Araújo (2010) O ato religioso é formado culturalmente. Para apoiar tal união, Tillich demonstra que a vida espiritual se concretiza através da linguagem, sendo essa uma criação cultural, ela não caiu do céu. Por sua vez, “não existe criação cultural que não expresse a preocupação suprema... Sua expressão imediata é o estilo a cultura” (p. 83-84). Todavia, chegamos à seguinte definição: vivemos em uma sociedade com diversas religiões e, por conseguinte, com diversos conceitos de cultura. Aqueles que obtêm um número maior de adeptos de sua religião conseqüentemente possuirá um maior controle da cultura, e neste momento, a cultura deixa de ser algo desprezioso da vida humana e torna-se um recurso que poderá conferir poderes que propiciam diversas possibilidades de domínio das massas.

2.1 MÚSICA E RELIGIÃO

Nesse ponto do trabalho, iremos abrir um breve espaço para refletirmos sobre a importância da música dentro dos espaços religiosos e como esse elemento cultural tem mantido um relacionamento bastante cordial. A música ao longo dos tempos vem tomando um espaço primordial nos cultos religiosos. É evidente que outras manifestações culturais também fazem parte das cerimônias religiosas, mas a música, na maioria das religiões, tomou status de elemento primordial: ela está presente na recepção das atividades, para a criação de um momento apropriado para a expressão de adoração e emoção em conjunto, nos momentos de

louvação e adoração em templos religiosos e principalmente em centros de umbanda e candomblé.

Para as religiões de matrizes africanas, é da musicalidade a reponsabilidade da revelação do sagrado e de toda uma liturgia religiosa. Porém, nesses espaços, as músicas devem atender alguns critérios de padrões, expressões culturais e religiosos dos fiéis, filhos de santo, devoto ou membros presentes naquele templo. A música precisa estar adequada àquele contexto social, pois nesse ambiente religioso é elevada a um status de objeto sagrado, portanto, as letras e as melodias ocorrem algumas ressalvas, pois esses locais não foram reservados para qualquer tipo de apresentações musicais.

A canção religiosa auxilia na expressão da fé, no entendimento dos textos sagrados, pensamentos, doutrinas, sentimentos e desejos da comunidade e ainda permite que outras possibilidades de uso sejam vistas pela religião. (MELO, MACHADO, 2021, p.103) Dessa forma, a execução musical é um artifício para a participação ritualística na atividade religiosa, na qual a música torna-se um instrumento de comunicação do indivíduo com o sagrado.

Para Melo e Machado (2021).

A arte musical nos proporciona mergulhar em diferentes aspectos e acontecimentos: vida, morte, relações conjugais ou interpessoais, etc. No contexto religioso a música assume lugar estrutural. Por meio da musicalidade, os diversos povos e nações celebram casamentos, cultuam deuses, santos e/ou orixás. A música se relaciona com as religiões de diversas maneiras: na expressão da espiritualidade, nos rituais, na fixação dos sistemas de crenças ou no controle hegemônico da comunidade de fé. (p.103)

As expressões religiosas raramente conseguem se manter restritas aos espaços religiosos, pois a comunidade que congrega de determinada fé tem a necessidade de carregar consigo elementos do seu sagrado. A música, em si mesma, carrega algo de sagrado. Nesse viés, seja no contexto religioso ou secular, ela não deve ser considerada como simples entretenimento ou mero passatempo. Com a música, fiéis adornam seus momentos rituais, liturgias e paraliturgias. (MELO, MACHADO 2021 p.105). Então, é notória que a fé religiosa também pode fazer o movimento inverso: as religiões saírem dos espaços sagrados e invadirem a cultura popular. É bastante comum encontrarmos músicas que fazem referência aos deuses, santos e os sacramentos religiosos coabitarem os espaços culturais. Essa ação humana do sagrado e do profano andarem juntos, evidencia-se nas festividades, manifestações culturais e no folclore que em sua grande maioria está ligada diretamente ao calendário cristão.

Nos dias atuais, essa movimentação fica mais evidenciada nos grandes eventos e shows de bandas religiosas, na força que o movimento carismático e do pentecostalismo atraiu o olhar da indústria cultural, fazendo com que grandes artistas seguissem por essa vertente. Sempre foi muito corriqueiro o artista iniciar suas carreiras musicais nas igrejas, corais ou púlpitos cantando e depois seguirem para uma carreira profissional. Hoje encontramos artistas que vêm na contramão dessa geração, surgem na MPB cantando os mais diversos gêneros e posteriormente fazem grande sucesso nos templos religiosos, sendo absorvidos pela indústria cultural paralela. Essas transformações ocorrem dentro do cenário de crescimento do cristianismo pentecostal. Como também influenciado pelo mercado mundial e pela música de comunidades negras norte americana, há alguns anos surgiu no Brasil, uma nova tendência musical intitulada como música gospel. Nos últimos anos, essa vertente musical foi responsável por movimentar milhões de reais entorno desta tendência musical, além de ter conseguido atrair uma parcela bastante significativa de fiéis convertidos e seduzir novos admiradores.

Esse novo movimento musical impulsiona carreira de diversos artistas que trazem múltiplos elementos litúrgicos misturado com inúmeros estilos musicais com o objetivo de doutrinar e professar sua fé. O que se questiona, no seio de algumas dessas comunidades religiosas, é se a massificação pós-moderna e midiática com forte inserção dessas músicas no mercado fonográfico que deixa de lado a hinologia tradicional e se volta para os ritmos tidos como seculares, não estaria dessacralizando o conteúdo presente nas letras das canções. (MELO, MACHADA 2021 p.104).

Dessa forma, virtude do grande apelo religioso, grandes partes dos artistas declaram-se ligados a esse seguimento que é diretamente ligado ao cristianismo católico ou pentecostal e utilizam, de alguma forma, da fé como elemento principal para alavancar suas carreiras. Alguns estudos já indicam que esse movimento musical foi capaz de trazer novos adeptos ou retomar a alguns membros que estavam afastados. Entretanto, esse atual mercado pseudoteológico no Brasil, demonstra que não há inserção de todas as religiões como, por exemplo, as de matrizes africanas, que permanecem ainda inseridas, com maior frequência, dentro do samba e na música afro-baiana.

No entanto, Prandi (2005) estabelece que no Brasil, boa parte dos ritmos, personagens, vocabulário e melodias que circulavam musicalmente nos terreiros, extrapolaram seus limites originais e se difundiram na sociedade mais ampla, incrustando-se fortemente em nossa cultura, principalmente naquilo que ficou conhecido como Música Popular Brasileira. (p.03) Dessa

forma, podemos constatar que a expressão artística musical negra brasileira, permanece com uma força cultural muito grande em nossa sociedade, conseguindo adentrar e ser inserida no mercado gospel brasileira, através dos ritmos afro como o samba e axé-music. Esses fonogramas, recebem sofisticados arranjos e embalados pelo som da percussão e pelas batidas dos tambores que era até algum tempo, restrito somente a terreiros de candomblé e umbanda e que atualmente, estão sendo introduzir-se em outros espaços religiosos.

Essa reflexão entorno da música gospel e com a inserção da cultura negra, torna-se relevante para interpretarmos esse movimento que a cultura musical faz entre a “cultura e a religião”. Porém, o aprofundamento em torno do crescimento de outras músicas religiosas, torna-se relevante para interpretarmos como a indústria cultural se comporta com o passar dos anos e se reorganiza em busca de novos aspectos morais, tradições, costumes e comportamento social.

As práticas musicais devem ser entendidas como práticas artísticas e culturais, como manifestação de uma determinada sociedade, como um dispositivo agregador e funcional em seu tempo histórico. Pensar a cultura como um mecanismo de controle é pensar, por conseguinte, que os homens são indivíduos sociabilizáveis e públicos, que vão à igreja, ao teatro, andam pelas ruas e praças, e compartilham, nesses e em outros lugares, de uma mesma estrutura de símbolos. Podemos compreender como símbolos significantes, como códigos que transitam entre o mundo real e o idealizado, várias formas que se tornam expressivas e que forjam ou relatam uma verdade. (Apud ARAUJO, 2013 p. 44 MONTEIRO, 2010, p.79)

Já no que se refere à musicalidade oriunda das religiões afro-brasileira, permanece forte o pesar de todo preconceito sofrido, conseguindo conservar-se em lugar de excelência dentro da indústria fonográfica, impulsionado pela busca de intelectuais por uma cultura nacionalista e que pretendiam evidenciar toda essa mistura da cultura brasileira. O samba conseguiu ocupar esse espaço estruturado por possuir uma raiz totalmente negra que abarcava as contribuições indígenas e que evidenciando uma característica racial mestiça. Desse modo, ele é o estilo musical que se consolida dentro dos terreiros de Umbanda e candomblé com características totalmente religiosas nos redutos negros do Rio de Janeiro e hoje tornou-se um produto consumido em diversas partes do mundo. Anterior à expansão da música pseudo teológica, houve uma ocasião em que no Brasil, as gravadoras direcionavam muitos os artistas para a gravação de músicas desses estilos, na tentativa de atender uma demanda de mercado.

Atualmente, com a organização e com a publicidade entorno dos produtos culturais religiosos que trazem algum tipo de referência ou representatividade teológica de exatos grupos religiosos, tornou-se uma rede altamente produtiva e lucrativa, entorno de elevados cachês cobrados em shows e na vendagem de produtos atrelados à imagem do artista.

Indubitavelmente, entre 1964 a 1985, vários acontecimentos políticos e sociais influenciaram decisivamente na história da nossa música: o início da ditadura militar, o fechamento do congresso nacional, como também a perseguição de alguns artistas e intelectuais da época. Esses acontecimentos foram decisivos na produção cultural. Com o início dos anos de chumbo, os artistas com medo de represálias seguiram para uma linha mais nacionalista, melodramática ou religiosa e isso influenciou diretamente na carreira de alguns artistas. Tais fatores impulsionaram a produção de músicas com características teológicas, abrindo uma janela para o mercado musical atual.

Nesse contexto, diversos cantores aderiram a essa tendência de músicas de viés religioso. Artistas como Roberto Carlos, Joana, Simone, Aguinaldo Timóteo, entre outros. Já erguendo a bandeira da música de terreiros, tínhamos Jovelina Pérola Negra, Clara Nunes, Clementina de Jesus, Arlindo Cruz e em seguida, sugeriram outros nomes. Na verdade, o objetivo desses produtores musicais sempre foi adequar-se a uma realidade política e social, da época, na tentativa de atrair uma determinada parcela da população que não era consumidora de seus produtos.

É importante relembrarmos o contexto histórico em que a artista pesquisada estava inserida, pois diversos fatores influenciaram, de alguma forma, a sua carreira como a indústria cultural, a sociedade, a economia e os mais diversos eixos da sociedade. Nesse contexto, uma parte da sociedade passou a enxergar o regime militar como um milagre econômico de que o país precisava, vibrando com a entrada do capital estrangeiro e com o domínio total dos militares: o otimismo vendido pelo novo governo.

Assim, se tentarmos evitar os maniqueísmos simples e os binarismos que encurtam a visão do todo, se tentarmos observar os comportamentos sociais em sua complexidade, perceberemos que para além da resistência e da colaboração ativa, é preciso prestar atenção na passividade, na indiferença: entre aqueles que se engajaram na luta contra o regime, seja pelo enfrentamento armado, seja por vias institucionais, e os que colaboraram, há uma série de comportamentos muito diversos, que ao fim nos permitem compreender a formação de um consenso social em torno do regime. Consenso que de modo algum significa unanimidade, mas que, ao contrário, abarca uma série de comportamentos muito diversos, os quais por sua vez “concorrem todos, em dado momento, para a sustentação de um regime político, ou para o enfraquecimento de uma eventual luta contra o mesmo” (Apud CORDEIRO, 2009 p. 91 AARÃO REIS, 2009).

Considerando as diversas linhas interpretativas deste período sociopolítico, a cultura teve um papel atuante na resistência e na luta pelo retorno da democracia; a classe intelectual do país foi uma das mais perseguidas: compositores, produtores culturais, cineastas, pintores, escritores, cantores e atores entre outros artistas da época eram obrigados a passar pelo crivo do Departamento de Ordem Política e Social-DOPS.

Buscando alternativa para continuar trabalhando e produzindo, uma parcela dos artistas adota uma linha mais neutra e com poucos posicionamentos políticos. Já outros, acabam se envolvendo pelo sentimento nacionalista impulsionado por campanhas de marketing adotadas pelo governo militar. Foi o caso dos compositores Eustáquio Gomes de Farias e Eduardo Gomes de Farias que fizeram um grande sucesso com a canção “Eu Te Amo, Meu Brasil”, que estourou nas paradas de sucesso. A música ufanista foi utilizada pelo regime militar como um hino em eventos cívicos.

No entanto, alguns artistas articularam-se: por distinta vertente, seguiram em uma linha mais ofensiva como a oposição ferrenha e crítica, provenientes da luta armada. Outros se envolveram com movimentos sociais, sindicais, operários, partidários e de classe, como consequência desta oposição exercida por esses artistas, acabaram sofrendo torturas e na melhor das hipóteses, o exílio.

No decorrer dos vinte e um anos da vigência do regime militar, a cultura adaptou-se e modificou-se, tomando novos moldes para atender as mudanças políticas e sociais. Todavia, apesar das negativas marcas deixadas pela ditadura militar, as produções artísticas da época deixam para a humanidade um vasto acervo cultural que nos oferecem meios capazes de continuarmos a produzir discussões e reflexões pertinentes sobre a sociedade e a cultura, iguais a que estamos realizando neste trabalho. Com o retorno do regime democrático e com as constantes mudanças da sociedade, as classes artísticas permanecem atentas às contradições deste atual mundo globalizado.

2.2 MÚSICA, SOCIEDADE E CONSUMO CULTURAL.

Quando pensamos em cultura o que nos surge na mente é o preservar das tradições, crenças e ritos seculares, costumes, valores ou doutrinas religiosas. Porém, muitos acreditam que a cultura brasileira só foi construída com a chegada dos portugueses ao Brasil e essa visão reducionista nega todos conhecimentos deixados pelos nossos antepassados. A verdade é que apesar de toda influência e arcabouço cultural oriundo dos povos originários do Brasil, os livros de história apagou do seu layout. Será que o povoamento do continente brasileiro seria possível sem o conhecimento dos povos indígenas? Quando os europeus chegaram ao litoral brasileiro, encontraram uma terra muito pouco explorada, porém muitos nativos aqui habitavam e tinham uma agricultura diversificada como o cultivo de mandioca, milho, feijão, abóbora, batata-doce, amendoim, com uma técnica de sobrevivência em mata fechada, cura para diversas doenças

tropicais através das plantas, cultos religiosos, arte e tradições alimentares, através da caça e da pesca.

Então, devemos afirmar que essa é a base da cultura brasileira, e com a chegada de novos povos ao país, ela se transforma em um território multicultural. A história nos mostra que entre o século XII ao XIX o continente americano recebeu pessoas dos mais diversos lugares do mundo, uma grande parte veio em busca de oportunidades; outra chegou escravizada, como exemplo os povos africanos das mais diversas partes da África. Já os portugueses, espanhóis, holandeses, ingleses chegaram em busca de minérios e recursos naturais e, em seguida, foram os italianos afugentados pela guerra, como também outros povos como asiáticos e ciganos em menor quantidade como uma relevante influência. Desse modo, a cultura brasileira surgiu com características múltiplas e isso nos deu características muito próprias e particulares a outras culturas. Alguns estudos declaram que só poderemos nos referir à cultura genuinamente brasileira, a partir do século XVII, em que os primeiros movimentos culturais aconteciam no recôncavo baiano, com envolvimento de alguns músicos brancos e mulatos. Para a alta aristocracia que vivia em terras tupiniquins, a cultura deveria ser algo trazido da Europa, assim como tudo que e se considerava de mais refinado. O aspecto nesse período era as imposições feitas pela igreja e pelos colonizadores: as músicas eruditas, a poesia, a literatura e as artes plásticas eram ligadas predominantemente aos serviços da igreja.

Com o crescimento do capitalismo e com o argumento de que atende aos desejos do público, a indústria cultural suje com o objetivo de atingir o maior número de pessoas possíveis, com a capacidade de induzir a atenção das pessoas para um mundo alheio a nossa realidade. Esse termo indústria cultural surgiu no final do século XIX e início do século XX, desenvolvido por Theodor Adorno e Max Horkheimer, já que eles analisavam os impactos da cultura na vida das pessoas e como a cultura tornava-se um elemento cobiçado com a revolução industrial e a ascendência de uma ideia capitalista no mundo. A indústria cultural pode ser definida como o conglomerado de instrumentos culturais como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais e as revistas, que formam um sistema poderoso para gerar lucros e por serem mais acessíveis às massas, exercendo um tipo de manipulação, direcionamento e controle social, ou seja, ela não só estrutura toda a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. Através de suas teorias, eles nos mostram que a cultura se tornou um sistema político social e econômico que tem por finalidade produzir bens culturais altamente lucrativos. Os teóricos entendem que para a burguesia se manter no poder, são utilizados instrumentos de

manobra das massas. Para a construção do mundo capitalista é necessário o domínio absoluto da cultura associado à exaustão das classes trabalhadoras, isso só pode acontecer através do controle social organizado. Em síntese, essas estratégias de controle das massas e exploração do homem atendem com maestria até os dias atuais, estruturando-se em uma indústria cultural fundamentada, desse modo, em uma alienação exploratória com o aval da religiosidade.

Cada vez mais, a indústria manipula as pessoas em busca de entretenimentos de pouco conteúdo o que afasta da realidade os levando para uma naturalização da realidade e da violência vivida.

A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante. De cada filme sonoro, de cada transmissão radiofônica, pode-se deduzir aquilo que não se poderia atribuir como efeito de cada um em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade. Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. (ADORNO, 2009, p.10)

Em síntese, a indústria cultural fragmenta e restringe o livre pensamento, categorizando e domesticando as pessoas, conduzindo-as para um consumismo escravista e inútil. Seja qual for o conteúdo cultural oferecido, como por exemplo cinema, revistas, música ou pintura passa pelo crivo da indústria, que já é pré-determinado qual contingente da população irá receber tal conteúdo. O afastamento total da consciência é minuciosamente construído de uma forma que quando as pessoas têm acessos às informações são neutralizadas ou simplesmente preenchidas por coisas vazias, com a finalidade de ludibriar o trabalhador e as classes menos favorecidas. Na realidade, é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema se torna cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes, sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação; é o caráter repressivo da sociedade que se auto aliena (ADORNO, 2002 p.170). Vale ressaltar que meu objetivo aqui não é demonizar ou romantizar a cultura, mas estabelecer uma coerência em torno da dela, que apesar de ser essência, carrega um classicismo cruel e delimitador, assim, para Adorno, a arte não é livre para quem tem o talento. Eles pertencem a indústria cultural, muito antes mesmo que esteja na apreciação do público; pois muito antes de chegar aos olhos do público, passará pelas adaptações e ao favorecimento do sistema da indústria cultural. Vejamos o que Adorno (1975) nos diz a respeito da indústria cultural:

Quanto mais a todo-poderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano, a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe, ao onipotente estilo atual das luzes de néon, configurações dessa obscuridade que se quer eliminar e serve para esclarecer somente enquanto convence conscientemente o mundo, tão luminoso na aparência, de suas próprias trevas. Somente numa humanidade pacificada e satisfeita a arte deixará de viver: sua morte, hoje, como se delineia, seria unicamente o triunfo do puro ser sobre a visão da consciência que a ela pretende resistir e se apor. (ADORNO, 1974, p.22).

Dessa forma, uma pequena parte torna-se detentora do conhecimento cultural e detentora do poder, como resultado um maior controle sobre a população mais pobre. Favorecendo cada vez menos as classes trabalhadoras, conseguindo ao longo do tempo se manter numa hierarquia social. Em seus estudos Pierre Bourdieu classifica como “Capital Cultural” o que indica acesso ao conhecimento e informações ligadas a uma cultura específica; aquela que é considerada como a mais legítima ou superior pela sociedade como um todo. Uma das características consideradas típicas do grupo dominante é conseguir se legitimar e legitimar sua cultura como a melhor, a que tem valor simbólico. Também a classe dominante teria o poder de delimitar as informações que serão ou não incluídas no conjunto das informações legítimas. (BOURDIEU, 1979, p.169 apud SILVA, 1997, p.27). Dessa maneira, as culturas de massa se tornam idênticas ao mundo do trabalho. Aqueles que dirigem os meios de difusão de cultura já não escondem o quanto tornaram a “cultura” mera mercadoria. Hoje, quando sob a pressão da organização econômica total, ambos os elementos se integram numa falsa identidade, numa convivência das massas com o aparato do poder e junto com a tensão, se dissolvem o estímulo criador do compositor e a força de gravitação da obra, que numa época ligava as duas coisas e que hoje já não está secundada pela tendência histórica. (ADORNO, 1974, p.27).

A indústria cultural nos aliena a uma realidade ilusória da naturalização de questões sociais, econômicas e políticas através do cinema, da televisão e da música, evitando a consciência das massas, perpetuando, assim, uma dicotomia social. Até as crianças não são poupadas, elas são direcionadas através de apelos da cultura de massa, em que os desenhos infantis estabelecem uma construção de poder, estabelecendo uma naturalização entre aqueles que apanhar dos mais fortes e, se for o caso, golpear os mais fracos. Para Adorno, a indústria cultural não é democrática, aqueles que se dedicam à arte se reprimem à superioridade da técnica que é usada pelos controladores da cultura de forma intencional e criativa, impedindo o ser humano de pensar de forma crítica, de imaginar, adestrando-o para que se tornem consumidores de um entretenimento de massa. Nesse viés, a população se vê envolvida em uma operação de padronização e mecanização, e na verdade, o que atualmente temos são produtos utópicos,

preparados e disfarçados de arte popular, afastando o espectador de um pensamento próprio, desviando-o de uma conexão com a realidade.

Contudo, nesse momento, gostaria de me portar diretamente à cultura brasileira que apesar de toda mercantilização cultural, ela exerce uma extrema importância na construção de uma identidade nacional. Ao falarmos de uma identidade cultural brasileira, devemos nos deter à dificuldade enfrentada, pois a cultura brasileira muitas vezes foi enxergada como algo inferior ou vulgar. Para que a cultura brasileira fosse aceita, a música no país teve um papel fundamental para a construção de “identidade cultura brasileira”, mesmo que para muitos, a música brasileira possa não ser considerada algo refinado, o fato é que a música, para o povo brasileiro, foi responsável na construção do sentimento de nacionalidade pelo país. No entanto, no que se refere ao mercado cultural brasileiro dos últimos anos, podemos identificar uma miscelânea de estilos musicais: alguns com poucos atributos nos arranjos, com letras vazias e com baixíssima qualidade vocal. Já a televisão e o cinema, oferecem minisséries e filmes - enlatados estrangeiros, recheados de histórias e roteiros cheios de “imbecilidade” melodramático e medíocre, que são repetidas até a exaustão e que pouco refletem a nossa realidade, inundando nossa cultura das mais diversas influências, criando modismos americanizados, carregados de termos e palavras em língua inglesa, deixando para segundo plano a nossa língua, identidade e originalidade. Destaca o autor Navarro (2018):

A diferenciação dos produtos dentro da indústria cultural não se reduz a diferenças de quantidade ou qualidade, são mais próximas a uma distinção para garantir uma organização da classe que irá consumir tornando o controle das estatísticas de consumidores mais palpável. Os consumidores são nivelados pelos produtos que eles adquirem, sendo produtos de linha A ou linha B, estes consumidores já nivelados personificam a “qualidade” dos produtos adquiridos. Eles se comportam como se fizessem parte de um nicho diferenciado e este comportamento não é de espontaneidade ou de afirmação do indivíduo, mas sim um reflexo da já programada ideia da indústria cultural. (p.13)

Assim, a ideologia da classe dominante gera uma necessidade à classe menos favorecida que a compreende como uma necessidade real e consome os produtos enfadonhos produzidos pela indústria cultural com a ideia de que estão sendo realmente atendidas e que estão culturalmente bem fornecidos pelos meios de comunicação de massa. Em vista disso, a classe menos favorecida continua reproduzindo a ideologia da classe dominante. (SILVA, 2018, p.10)

Todavia, se entendemos que a cultura é essencialmente a expressão mais translúcida da civilização moderna, a manufatura retirou do homem a criação de elementos únicos, os mecanismos utilizados para a industrialização das artes empobrecem cada vez mais a cultura.

Dessa forma, como algo feito em larga escala, poderá contemplar a individualidade estética humana? A cultura provoca no indivíduo o questionamento, retirando-lhe de uma zona de conforto a infringir as regras sociais. As artes não permitem que o homem limite-se a uma única percepção de mundo, instigando-lhe a questionar tudo que lhe é inerente, pois entendemos que a inércia é prejudicial ao ser pensante.

Sendo assim, a música popular brasileira carrega em seu interior uma carga muito grande de invisibilidade das massas de desigualdade e desconforto pelas mazelas sofridas, essencialmente nossa música negra que surge como um ato de resistência com o objetivo de manter viva a saudade da terra natal e dos seus antepassados, uma vez que os povos negros somente eram iguais aos brancos perante a lei, mas continuavam excluídos e marginalizados por sua condição política, econômica e racial. Nesse contexto social, a população negra, além da cerimônia religiosa, realizava reuniões com música, batuques e comidas. São desses locais que surgem os mais variados gêneros musicais que se alimentaram da difusão da religião afro-brasileira e das expressões artísticas. Porém, a falsa ideia contruída por alguns brasileiros de pertencimento a uma alta aristocracia monárquica tentava a todo custo instituir uma cultura europeia.

[...] burgueses não paravam por aí. Tinham como objetivo transformar o Rio numa capital “civilizada” como as capitais europeias. E, para isso, era preciso reprimir certas práticas sociais e culturais dos trabalhadores consideradas arcaicas, imorais e mesmo bárbaras pelas autoridades, que, frequentemente classificavam os trabalhadores como “classes perigosas”. Isso também era necessário para adequá-los às novas relações de trabalho e para transformar o próprio trabalho em um valor moral positivo, destituindo-o da carga negativa que carregava dos tempos da escravidão. (VIEIRA, 2012, p.33)

É nesse contexto social que a cultura brasileira toma forma, sofrendo a repressão de uma parcela da sociedade estabelecida por uma elite que se dizia herdeira de uma herança europortuguesa, em um processo de invisibilidade intencional dos povos indígenas e pela persistente capacidade dos povos negros de manter sua cultura viva. O Brasil, em sua formação cultural é marcado pela miscigenação, ou seja, convivem vários povos de diferentes descendências e traços culturais, resultando em um grande leque de identidades. Assim, segundo Moura (1983, p.05), 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 dezenove, particularmente após a abolição da escravatura, trazendo suas religiosidades e musicalidades. A musicalidade brasileira é construída dentro de uma sociedade na qual os ex-escravizados que se dedica a qualquer atividade que não fosse a subserviência, era visto como criminosos, miseráveis ou

adeptos à prática da vadiagem.

Com tudo isso, o samba nasce como forma de resistência, já que fora bastante estigmatizado, por se tratar de um gênero oriundo do berço da comunidade afro-brasileira, e hoje é considerado um dos mais nobres gêneros da MPB, sob o impacto das mudanças e da miscigenação com o jazz, bossa nova e com o clássico. A religião e o samba estabeleceram conexões comunitárias e de identidade, permitindo que os cidadãos se exercitem. Contar a história do samba é contar a história do negro brasileiro e vice-versa. O samba vem dessas pessoas expressando suas necessidades na vida: seu passado, suas lutas e sua resistência. (ARAÚJO E MACHADO 2021, P.59)

Por fim, expresso-me sobre os estigmas sociais contra a população negra e a sua religião, como também pelos vocabulários utilizados até os dias atuais para denegrir as religiões de matrizes africanas. A discriminação e a intolerância religiosa não são benéficas, elas fortalecem a invisibilidade de grupos históricos, destroem tradições e sobrepõem novas culturas em detrimento da sua.

[...] expressão cultural das classes populares, porta um imenso potencial de luta política, de acúmulo e avanço da consciência de grupos subalternos, que vislumbram a emancipação social e a construção de uma sociedade livre da exploração de classe e da opressão étnico-racial. ARAUJO, MACHADO (2021, p.68)

Dentro desse imenso processo de aculturação sócio histórico, foram estabelecidos alguns conceitos de cultura brasileira, em que as classes dominantes submetem à classe trabalhadora a nova lógica do capitalismo que se infiltrou no mundo e domina todos os espaços. A indústria do entretenimento cultural exclui tudo aquilo que não é chancelado por elas. Os demais movimentos artísticos que não têm espaço dentro da indústria cultural, foram desconsiderados ou classificados como folclórico rústico ou exótico, ou simplesmente inferiorizado pelo poder do capitalismo.

3 CLARA, CLARICE, CLARA

Esse título foi escolhido, pois constrói um traçado entre o caminho percorrido por Clara Francisca na configuração de Clara Nunes. Clara sai de uma cidadezinha do interior de Minas Gerais, inicialmente em busca de melhores condições de vida. Anos depois, ainda jovem em Belo Horizonte, encontra a possibilidades de viver da sua arte de cantar, tornando-se uma das

cantoras mais conhecidas e premiadas em seu estado natal. Seu talento e domínio de sua voz eram notórios. Impulsionada por outros artistas de Minas Gerais, Clara segue para o Rio de Janeiro em busca de sucesso e reconhecimento nacional. Esses três momentos traçam a trajetória de uma das maiores cantoras do Brasil.

Vale lembrar que a menina do Cedro chegou a ombrear-se às melhores deste país. Nem o todo poderoso Carlos Imperial, nem ninguém poderia mudar o curso de sua trajetória. Clara Nunes impôs-se pelo talento alicerçado no sacrossanto princípio da religiosidade. Essa característica tornou-a extremamente popular. Quando morreu vítima de um acidente cirúrgico, provocou comoção nacional. Não deixou seguidora. Clara Nunes continua a ser única. (FERNANDES, 2019, p. 45)

Hoje, Clara Nunes tornou-se uma das artistas brasileiras mais estudadas e pesquisadas, ficando um pouco atrás somente de nomes como o Maestro Vila Lobos, Carmem Miranda e Chiquinha Gonzaga, todavia em meio a esses artistas Clara Nunes me traz um diferencial, a sua transformação radical em busca de uma identidade cultural e a sua ligação toda especial com a religiosidade. A sua composição artística, teológica e ideológica foi algo marcante para os veículos de comunicação da época. Isso se dar, pela sua imensa trajetória na música brasileira, aliada a sua enigmática presença mística e pelas suas performances exuberantes em palco. Isso tudo somado a sua bela voz, fez com que ela se tornasse uma das maiores representantes da música negra do Brasil. Sua aparição redefiniu os padrões estéticos, culturais e religiosos, pois trazia para suas apresentações, que eram verdadeiros cultos às divindades africanas, uma música cheia de misticismo; seu canto exprimia uma louvação, suas danças cheias de simbolismo reverberava a cultura da população negra brasileira. Em todas as experiências vivenciadas por ela, constrói-se dentro de si, uma personagem modelando o seu íntimo sagrado, refletindo no seu modo de agir e pensar.

Assim sendo, FERNANDES (2019) Explica que:

Clara se dizia umbandista, mas a sua ligação com os cultos afros era tão forte e singular que, por várias vezes, ela própria se via confusa diante da definição de sua religiosidade. Vinha do kardecismo, denominava-se umbandista, mas flertava com candomblé. Clara era tudo. Era uma espiritualista por natureza. Acreditava no poder dos orixás, mas não deixava de lado as orações do catolicismo. Também gostava de ir à missa. Clara era um caldeirão espiritual. Era a legítima brasileira, absolutamente sincrética, que batia cabeça e cantava pontos em terreiros, acendia a velas para as almas, tomava passe em centros de mesa branca, comungava em igreja católica, ajoelhando-se para rezar o pai nosso ou Ave-Maria diante da imagem de nossa senhora. (, p. 172)

Nesse instante, percebemos que Clara Francisca transformou Clara Nunes em um símbolo de ativismo da cultura brasileira. Clara tornou-se única não por levantado a bandeira

de uma determinada religião, mas sim pela compreensão e pela sagacidade de vivenciar e conviver com diversos elementos do sagrado da cultura brasileira.

3.1 ABEBÉ DE CLARA NUNES

Figura 2



Foto do acervo do memorial Clara Nunes

Nascida em uma família humilde e batizada com o nome de Clara Francisca Gonçalves Pinheiro era a caçula de sete irmãos, nascidos da união do senhor Manuel Pereira de Araújo conhecido como seu “Mané Serrador” e dona Amélia Gonçalves Nunes, nascida na cidade de Cedro, que na época pertencia ao município de Paraopeba, e que depois emancipou-se com o nome de Caetanópolis. Clara perdeu seus pais muito cedo tal acontecimento contribuiu muito para que ela tivesse uma infância muito simples. Ela perdeu seu pai antes de completar dois anos de idade. Clara Nunes, em algumas entrevistas, declara que tinha poucas lembranças de seu pai. A sua irmã mais velha, Maria Gonçalves, mais conhecida como dona Mariquita, foi apelidada por Clara de “Dindinha”. Dona Mariquita sempre fez questão de manter a memória do seu pai viva para seus irmãos mais novos; ela sempre contava um pouco das dificuldades passada pela família e como seu Manoel era muito ligado à música e que participou de vários grupos musicais da época.

Seu Manoel além de ter a atividade de músico, trabalhava na fábrica de tecido. Tinha uma ligação muito especial com a religiosidade católica e com a festa de Reis. Todos os anos, ele pedia licença dos seus afazeres da fábrica “Cedro Cachoeira”, local que mais tarde tanto

seus irmãos como a própria Clara vieram a trabalhar. Durante todo o período das festividades que iniciava no primeiro de janeiro até o dia seis, toda família se dedicava inteiramente para os afazeres da organização da festa, em que todas as noites seu pai fazia apresentações como violeiro. Sua mãe que era uma ótima cozinheira conhecida na região, criava frango durante seis meses para alimentar todas as pessoas que participavam da festa. Toda arrecadação era doada para igreja. Seu Manoel foi vítima de um atropelamento que ceifou sua vida e seis anos mais tarde, sua mãe dona Amélia veio a falecer vítima de uma profunda depressão e um câncer. Mas, Clarinha como os amigos e familiares a chamava, já dava sinal do seu grande talento ligado às artes herdadas do pai. A irmã Maria Gonçalves declara que Clara era uma criança bastante agitada e que adorava participar de apresentações na escola. Após a morte da sua mãe, foram seus dois irmãos mais velhos que ficaram com a responsabilidade de criar e educar os irmãos mais novos, Maria Gonçalves e José Pereira Gonçalves, conhecido como Zé Chilau.

Algum tempo depois os irmãos mais velhos de Clara resolvem se mudar para capital de Minas Gerais em busca de mais oportunidade de emprego. É lá que Clara Francisca inicia sua carreira artística; no começo ela se apresenta em pequenas festas e quermesses e depois é lavada pelo seu Jair Ambrósio para fazer um teste como cantora na rádio Inconfidência, local onde tempos depois ela veio a fazer sua primeira gravação em um LP e depois teve o seu próprio programa de rádio e recebeu o título de rainha do rádio do jubileu de prata da rádio inconfidência. Aos dezesseis anos, já órfã, mudou-se para Belo Horizonte, a fim de continuar seus estudos. Foi nessa cidade que iniciou sua carreira artística, num concurso de calouros promovido pela Fábrica de rádios e televisões ABC, chamado “A voz de ouro ABC”, em 1960. Venceu a fase regional desse concurso, conseguindo assim um emprego na Rádio Inconfidência, onde apresentava um programa chamado “Claro Nunes convida”. (BAKKE, 2007, p.86)

No início de sua carreira, Clara além de um programa na rádio trabalhava cantando e apresentando outros artistas na cidade de Belo Horizonte. Ela também completava sua renda como “Crooner³” de diversas bandas de Minas Gerais onde possibilitou que ela tivesse contato com vários estilos de músicas brasileiras como bolero, tango, samba canção, forró, música internacional em inglês e música regional.

Com o reconhecimento que Clara já obtinha em seu estado Minas Gerais muitos amigos e empresários artísticos incentivava sua ida para o Rio de Janeiro que na época era o grande pólo das gravadoras de disco no Brasil. Foi então que acompanhada de Aurino Araújo com quem tinha um relacionamento, ela foi morar no Rio de Janeiro, Aurino tinha uma grande amizade com um grande produtor musical e compositor o conhecido Carlos Imperial e apresentou Clara. O início da carreira nacional de Clara Nunes foi bastante difícil. Como o gênero musical de maior sucesso na época era o bolero, a Odeon tinha a intenção de transformá-la numa espécie de “Altemar Dutra de saias”, porém, apesar do investimento em marketing – como a aparição em programas de auditório de sucesso da época e da gravação de seu primeiro Long Play (LP) solo, em 1966 A voz adorável de Clara Nunes –, a imagem pretendida pela gravadora não agradou ao público, e o sucesso ainda demoraria a acontecer. (BAKKI, 2007, p.86)

³ Nome intitulado a cantores e cantoras da noite que não tem banda musical fixa, Trabalha por apresentação.

Dessa parceria com Carlos Imperial⁴, saiu um dos primeiros sucessos de Clara em que também teve oportunidade de participar de um festival no Globo, com a canção “Você passa eu acho graça”, composta por Carlos Imperial e Ataulfo Alves. Essa música foi a responsável para levar o nome de Clara a todo o Brasil, tornando-se um grande sucesso, que apesar de não ter ganhado o festival de música brasileira da rede Globo, ficou mais conhecida do que a música campeã, representando um divisor de águas em sua carreira. Apesar do período curto, se comparamos com outras cantoras do mesmo seguimento, como Alcione e Bethé Carvalho, a carreira de Clara foi pouco mais de 26 anos tendo seu auge entre os anos de 1960 e 1983. Tal época, ela conseguiu fazer gravações de músicas nos mais diversos gêneros, mas foram as músicas com contexto ligado à nossa afro brasilidade que ficaram mais conhecidas. 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.

Ao tentar construir sua carreira, Clara se depara com um apanhado de possibilidade de movimentos sociais, culturais e políticos. Dentro das universidades, os grupos já se organizavam contra o regime militar; a cultura seguia para uma linha mais nacionalista e a sociedade se deparava com a dura inserção de uma cultura norte Americana, que de certa forma não era totalmente ruim para a sociedade. Os movimentos negros que aconteciam nos Estados Unidos serviram como estímulos para o início dos movimentos negros no Brasil em busca de aceitação estética e cultural e em busca de melhores condições. Clara até tentou se entrosar com alguns movimentos musicais do período como a Tropicália e a Jovem Guarda. Porém, para deslançar no mercado fonográfico, além de se ter uma bela voz, precisa-se ser um produto lucrativo.

A cantora transitou, durante o percurso de sua carreira, entre as baladas românticas e a Jovem Guarda, dialogando com os estilos musicais que cada época produzia, mas foi no encontro com a cultura afro-brasileira, o Samba e em especial a Umbanda e o Candomblé, que a mesma efetivou uma guinada em sua carreira. Assim, a mineira Clara Nunes dedicou-se a pesquisar as culturas afro-brasileiras trazendo à cena artística, referências das religiões de matriz africana, seja cantando 43 pontos (nome específico dos cânticos às entidades) aos Guias e aos Orixás, seja apresentando composições que enalteciam nossa ancestralidade africana e indígena, o eco dessa ancestralidade no Brasil e o percurso do povo negro. (SILVA, 2021 p.43)

⁴ Compositor, apresentador e produtor artístico, ele foi o responsável por lançar diversos artistas como Roberto Carlos, Wilson Simonal, Tim Maia e Elis Regina, foi apresentador de programas de rádio e TV. Envolveu-se na política e no carnaval, era uma figura extremamente polêmica e ficou conhecido como “rei da malandragem”.

Durante algum tempo, sua carreira percorreu uma longa trajetória entre alguns fracassos e sucessos. Clara declara, em entrevistas a repórter Leda Nagle, que foi um período muito importante de altos e baixos, sendo importante para um autoconhecimento. Na mesma entrevista ela ainda ressalta que não gostaria de ficar conhecida como uma cantora de samba, mas uma cantora da música popular brasileira. Em uma transcrição da professora Bakke e publicada em um de seus artigos, Clara Nunes relata “Eu sou uma cantora popular brasileira. É uma coisa que eu sempre lutei, sempre almejei na minha vida ser cantora popular. (...) Então eu não posso me situar se eu sou sambista. Eu sou uma cantora autêntica brasileira. (...) Não quero ser rotulada como cantora de macumba. Nunca gravei um ponto verdadeiro. Respeito muito minha religião”. (BAKKE, 2007, p.92)

Apesar de Clara não se auto declarar uma cantora de samba, foi com as composições de grandes sambistas que Clara consolidou sua carreira. Além de gravar muitos sambas, Clara Nunes era uma exímia frequentadora de quadra de escola de samba como também de casa de conhecidos sambistas, como Candeias, Cartola, Jamelão e Monarco. Foi também nessas comunidades que Clara acabou tendo contatos com os terreiros de Candomblé e Umbanda e com seus mentores espirituais sendo iniciada na religião.

Para Bakke (2007):

É interessante notar que a passagem do estilo afro para o brasileiro não se trata de uma ruptura na obra de Clara Nunes, mas uma continuidade, ou melhor, uma ampliação de sua identidade artística. A cantora popular brasileira que Clara quer ser é aquela que canta a história de seu povo, sua arte e sua cultura. Na obra da artista, esse “brasileiro” é construído a partir da recuperação da ideia de mestiçagem. Nesse sentido, as referências às religiões afro-brasileiras vão aparecer nos momentos em que se pretende falar da contribuição negra na formação cultura brasileira. (p.92)

Durante sua carreira, Clara enveredou por vários ritmos, levou diversos elementos da cultura brasileira para os palcos e clipes, dividiu o placo com diversos artista da música como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Luiz Gonzaga, Jovelina, Pérola Negra, Chico Buarque, João Nogueira, Adoniran Barbosa, Caetano Veloso, Alcione, Gonzaguinha entre outros. Entre seus trabalhos, estão algumas participações em filmes e espetáculos teatrais principalmente no teatro Opinião e o filme “Jovens pra frente” em que ela, contracenando com Jair Rodrigues e Oscarito, ainda cantando bolero. Durante os aproximadamente 26 anos de carreira, Clara Nunes gravou 16 discos próprios, 17 álbuns (se contarmos com o primeiro da rádio Inconfidência Mineira), 92 compactos e uma coletânea. Clara Nunes foi a mulher que conseguiu, pela primeira vez, obter uma grande vendagem de disco, desbancando diversos artista homens da época e tirando a rotulação que era dada às cantoras brasileiras que não eram boas vendedoras de disco.

Nesse aspecto, as informações são meio divergentes, pois na época não havia um grande controle das agências reguladoras do governo sobre as gravadoras. Mas, estimasse que o Long play “Cantos de três raças” tenha vendido mais de um milhão e meio de cópias, que para época era incrível, uma vez que se tratava de um bem de consumo com um valor relevante. Esses dados tornam-se pertinentes, visto que, demonstra como Clara conseguiu alcançar diversos níveis sociais, em vista que, na época, os LP’s mais consumidos eram de artistas estrangeiros. A artista fez uma parcela da população torna-se consumidor de samba, e os críticos de arte passar a ter um olhar especial direcionado a ela.

O disco de estreia de Clara ao lado de Adelson em 1971 vendeu cerca de 24.000 mil cópias segundo a gravadora. Há quem afirma que teria ultrapassado a marca e 100 mil. Números de vendas sempre geram polêmicas até hoje. Até hoje são uma incógnita fato concreto ou simples estratégia de marketing? E atualmente com todos os recursos disponíveis saber com precisão quanto o disco de uma artista vendeu ainda é um impasse imagine na década de 70. Mas o álbum para Clara Nunes tornou-se um marco na carreira da cantora. Vendeu mais do que todos os anteriores. (FERNANDES, 2019, p.177)

A reviravolta na carreira funcionou para Clara. Finalmente, ela chamava atenção. A gravadora apoiou. Afinal o caminho das pedras fora descoberto. Clara Nunes era uma artista que poderia gerar lucros. Virou a queridinha da Odeon e despertou a ira de outros artistas do cast da gravadora. (FERNANDES, 2019, p.177)

Até então, nunca um artista na história do Brasil tinha vendido tanto disco, muito menos uma mulher, a parti daí, seu produtor na época Adelson começa a se preocupar com a imagem de Clara e começa a introduzir elementos da cultura popular no seu figurino. Essa aproximação cada vez maior de Clara com a cultura popular faz dela tornar-se a nova queridinha do país. Após o grande sucesso do primeiro disco, Clara tornou-se uma referência para outras carreiras artísticas, apresentando um trabalho novo a cada ano. E a cada novo trabalho um grande sucesso, suas músicas sempre estavam como as mais tocadas nas rádios e isso impulsionava cada vez mais sua carreira.

Suas principais obras são A Voz Adorável de Clara Nunes, Você Passa Eu Acho Graça, A Beleza Que Canta, Clara Nunes 1971, Clara Clarice Clara, Clara Nunes 1973, Alvorecer, Brasileiro Profissão, Esperança com Paulo Gracindo, Claridade, Canto das Três Raças, As Forças da Natureza, Guerreira, Esperança, Brasil Mestiço, Clara 1981 e Nação. Essa é uma pequena parte dos trabalhos desenvolvidos por Clara Nunes. Além desses citados, vários outros foram disponibilizados para população e pesquisadores no Instituto Clara Nunes. O acervo do instituto situado na cidade de Caetanópolis conta com 8.172 peças, entre elas, estão presentes participações e gravações com outros artistas, vídeos de divulgação, participação em filmes, espetáculos e programas de TV, fotografias, objetos pessoais, figurino de show, objetos

religiosos etc... A organização e catalogação do acervo foi possível através de uma parceria entre Universidade Federal de São João del-Rei, e um projeto de extensão da professora Silvia Maria Jardim Brügger.

3.2 PEDRAS AMULETOS E PATUÁS

Neste momento, é importante descrever as diversas nuances que envolvem a cultura e a fé de Clara Francisca, principalmente no que se referem à musicalidade, religiosidade e afro-brasilidade da pesquisada que transcorre por uma misselânia de interferência social, cultural, familiar e perpassa pela formação socio-histórica da nossa sociedade brasileira. A religiosidade é uma força motriz poderosa que permeia a vida e a obra de Clara Nunes, no caso dessa icônica cantora brasileira, as religiões tiveram um papel fundamental, em que seu lado místico desempenhou um papel construtivo e solidifica-se em sua expressão artística e em sua identidade pessoal. Segundo Prandi (1990) “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” (p.60). Contudo é importante pensarmos também em todas as influências sofridas pela cultura europeia e pela miscelância da cultura indígena nas religiões de matrizes africanas, devido ao sincretismo religioso que é muito comum nos terreiros de umbanda: como cultivar as imagens de santos católicos correlacionando-se aos deuses do panteão africano.

A religião foi um conceito complexo que permeou diversas áreas da sua vida, influenciada por diversas crenças. Cada elemento que será retatado neste capítulo tem como objetivo compreendermos um pouco de seus valores cultural e religioso. Para Clara Nunes, sua fé representou uma convicção profunda e inabalável; algo transcendente e direcional para sua vida pessoal e na idealização de um projeto artisticamente brasileiro.

Clara já não se apresenta apenas como uma cantora que enaltece o Samba ou os diferentes estilos da música popular brasileira. A sua iniciação religiosa passa a pautar aquilo que quer dizer, cantar, vestir, comunicar. O repertório é um exemplo da negociação dos desejos da cantora com os desejos do mercado fonográfico. A indústria quer a vendagem dos discos, apostando no Samba e em demais ritmos da cultura popular para se chegar ao povo. Clara segue essa proposta, mas canta músicas com discursos de reflexão das condições sociais do país, principalmente no seu trato com as culturas afro-brasileiras. E ela não só canta. Ela performa a possibilidade de mudança através do caminhar na/pela fé. (SILVA, 2021 p. 129).

Seja pela fé em uma única divindade ou em um conjunto de elementos místicos, culturais e morais, esses elementos foram essenciais na transfiguração de Clara Francisca como

pessoa e para a idealização e o protagonismo de Clara Nunes. Por fim, foi totalmente basilar a entrega da artista a todos os elementos religiosos e culturais. Esse envolvimento ou rendição à cultura negra de forma consciente restaurou a importância dos povos africanos para a cultura brasileira por tudo aquilo em que se acredita ser “sagrado, cultura e a religião.” A sensibilidade e a intuição permitiu com que a cantora pudesse submergir no multiculturalismo religioso do povo brasileiro influenciando diretamente em suas decisões e direcionando sua carreira. Esses subsídios combinados formam a base e a receita do sucesso da artista, em resumo: a diversidade religiosa desempenhou um papel central na arte de Clara Nunes, moldando sua identidade como artista e influenciando profundamente sua música, pois, a sua presença impactante com todos aqueles elementos religiosos, revelava o Brasil para os brasileiros, sem influências estrangeiras, diferente do que aconteceu com Carmem Miranda⁵: Clara se vestia de uma total brasilidade. Sua habilidade de transmitir a cultura e a afro-religiosidade brasileira por meio das músicas, a tornou não apenas uma das maiores cantoras do Brasil, mas também uma figura inspiradora para gerações futuras. O produtor musical e radialista Adelzon Alves teve um papel primordial na elaboração dessa nova fase da artista.

O radialista começa a produzir Clara Nunes a pedido da própria gravadora Odeon, em 1970. Os discos iniciais da cantora não vendiam o esperado e, com o sucesso do programa do radialista – voltado para os compositores do morro – e de cantores como Martinho da Vila, Adelzon Alves propõe um projeto de direcionamento na carreira da cantora. O produtor busca em Carmen Miranda a raiz desse projeto de brasilidade. Apesar de se tratar de duas carreiras distintas, inseridas em contextos diferentes, existe uma formadora de uma identidade brasileira. Assim, o Brasil Mestiço está presente tanto na obra de Carmen Miranda, quanto na de Clara Nunes. (SILVA, 2021 p. 111).

Geraldo Sobreira conhecido costureiro na época que produzia roupas e fantasias para a turma do samba, foi contratado por Adelzon. Os dois, em conjunto com Clara, discutiram o que, a partir daquele encontro, deveria ser adotado como visual. Vestidos longos, rendas, colares, guias de santo, pulseiras e turbantes passariam a fazer parte do guarda-roupa da cantora. Adevanir Funaro cabeleireiro bem-sucedido da zona sul do Rio e que tratava faz madeixas da mineira desde quando ela havia chegado ao Rio sugeriu também uma mudança radical para acompanhar a nova fase: cortar os cabelos bem curto. Adevanir, aliás, era de esquerda e participava ativamente dos movimentos dos grupos revolucionários daquele período e também era ligado à umbanda Clara não sabia conforme ele mesmo relata. (FERNANDES, 2019, p.170)

Figura 3

⁵ Cantora, bailarina, e atriz luso-brasileira. Sua vida artística transcorreu no Brasil e Estados Unidos-Hollywood entre 1930 e 1950. Trabalhou em varias rádio no Brasil, e em teatro de revista, fez cinema e na televisão.



Clara Nunes na primeira foto no início de sua carreira musical e à direita uma foto do início dos anos 80 antes de uma apresentação.

Além de ser uma intérprete talentosa, Clara Nunes foi também uma figura que desafiou estereótipos e preconceitos em relação à religião. Em uma época em que a intolerância religiosa ainda era prevalente, sua postura respeitosa em relação às diversas manifestações religiosas do país era uma declaração poderosa de inclusão e aceitação. Clara Nunes foi uma das mais importantes intérpretes da música popular brasileira, sua ligação com a religiosidade, especialmente com o candomblé e a umbanda, era evidente em sua música e em sua vida cotidiana. Porém, ficou bastante evidente durante a pesquisa que Clara Nunes além dessa admiração pelas religiões de matrizes africanas nunca parou de flertar com outras religiões como o kardecismo e o catolicismo. Muito por uma formação familiar ligada à cultura popular e folguedosa, como também impulsionada pelo seu lado místico.

Para Brügger (2010) alguns fatores favoreceram:

Era preciso que construísse uma imagem de cantora ligada às raízes da cultura brasileira. Assim, não apenas ela passa a gravar diferentes gêneros da tradição musical brasileira, como sambas, frevos, forrós e jongos, mas sua forma de interpretar as músicas vai se modificando, deixando de lado impostações e vibratos presentes em suas primeiras gravações. Os arranjos também sofrem alterações, incorporando progressivamente os instrumentos de percussão típicos dos ritmos populares. Adelzon produz seus LPs de 1971, 1972, 1973 e 1974, deixando de fazê-lo por ocasião do rompimento do relacionamento afetivo que também os unia. Clara se casa, em 1975, com o poeta e compositor Paulo César Pinheiro, que passa, a partir de 1976, a produzir seus discos. A marca fundamental de sua carreira estava construída: a relação com os gêneros populares e a busca de ser uma “cantora popular brasileira”. (p. 193)

A religiosidade para Clara nada mais é de que uma grande colcha de retalho em que cada pedacinho tem seu valor, que vem carregada de apegos sentimental. Da sua infância, ela traz o reencontro com os congados ou com as folias de reis, manifestações populares e religiosas católicas tão presentes em sua família e em sua infância em Minas Gerais. Era das poucas coisas que lhe fazia recordar da infância e as lembranças dos seus pais, que viera a perdê-los muito cedo.

Ainda na adolescência, Clara tem contato com o livro *O Evangelho Segundo o Espiritismo*, através de uma prima ainda na cidade de Cedro. Como se não bastasse todas as dificuldades sofridas na infância, uma grande tragédia mudou tudo na vida de Clara e de sua família. Seu Irmão Zé chilau, que era responsável pela criação de Clara, tira a vida de um homem que havia espalhado pela cidade que teria desonrado Clara que ainda era uma menina. Ele em um ataque de fúria deferiu algumas facadas no patife que havia manchado a imagem de sua irmã. Esse acontecimento obrigou a sua mudança para Belo Horizonte capital do estado de Minas Gerais, pois a sua permanência na cidade ficou insustentável. Por sua vez, ela era apontada na rua e passou a ser vítima dos mais diversos julgamentos. Esse momento vivenciado por Clara Nunes a aproximou, juntamente com seus irmãos, à doutrina de Allan Kardec. Clara era uma pessoa extremamente religiosa, já que cresceu no seio de uma família católica, juntamente com seus irmãos e se converteu ao kardecismo. Posteriormente, aderiu à umbanda e ao candomblé. Simultaneamente, lia obras kardecistas e do indiano Krishnamurti, comungava esporadicamente e mantinha um congá em casa. (BRÜGGER, p.203).

Paulo Cesar Pinheiro declarou em entrevista que:

Clara era curiosa. Ela ia à missa no forte de Copacabana, em Caetanópolis frequentava aquelas mesas kardecistas, estava em todas. Também ia para o candomblé, tinha curiosidade por todos os tipos de rituais “você nem podia dizer a Clara é umbandista, Clara é espírita kardecista. Ela era tudo ao mesmo tempo. Quando perguntava em entrevistas e ela dizia que era espírita kardecista eu morria de rir. Ela acreditava em todas as coisas. Gostava mesmo eu dizia para ela: eu não te entendo. Você vai à missa, no terreiro, em mesa kardecista. O que você é? Ela ria. Esse altar na minha casa era a prova disso, com todos aqueles orixás, santos católicos, um retrato de Allan Kardec, uma misturada.” (FERNANDES, 2019, p.318)

Apesar de enveredar por outras religiões, Clara nunca abandonava por total suas crenças em outras formas de fé. Outro episódio bastante marcante, na vida de Clara, Nunes foi o momento em que ela precisou fazer uma histerectomia⁶, em que ela entra em uma profunda

⁶ Remoção total de forma cirúrgica do útero, que também pode incluir a retirada das trompas adjacentes e do ovário.

depressão muito revoltada, pois a gravidez era seu maior sonho. Ela, junto com seu esposo Paulo Cesar, tentaram várias vezes engravidar através de diversos tratamentos disponíveis na época, mas um mioma que crescia em seu útero interrompia a gestação de forma natural. A fé estava sempre presente em sua vida como forma de preencher essa lacuna e de lá, ela conseguia extrair o mais fascinante e fundamental espaço.

No trabalho pesquisado, o escritor e jornalista Vagner Fernandes (2019) nos trás esse momento:

[...] Elis Regina que era muito amiga dela a Elis veio aqui algumas vezes. Pouca gente sabe disso. Clara me procurou e eu gostei das propostas sociais dela, da construção de um país livre, democrático. Gostei da sua fé em Deus, da sua lealdade à doutrina de Allan Kardec. Nos encontramos várias vezes, participando evidentemente de trabalhos espíritas. Ela passou a vir bastante a Curitiba, porque ficou bem ligada a nós e a figura de Leocádio José Correia. Vinha conversar muito com ele aqui no centro. Tinha muita fé. Ela dizia cantar aquelas músicas que remetiam a umbanda e ao candomblé, mas que, na verdade, sempre foi kardecista. Dizia que nunca deixara de exercer a doutrina e que via uma oportunidade de divulgar a cultura negra fazendo aqueles trabalhos. (p.313)

Indubitavelmente, a religiosidade de Clara Nunes não era apenas uma questão de estética ou de marketing; era uma parte intrínseca de quem ela era como pessoa. Sua devoção era genuína e permeava todos os aspectos de sua vida, desde suas performances no palco até suas interações com fãs e colegas de trabalho. Porém, tais declarações do médium tornam-se conflitante, pois além de cantar, representar, coreografar e dar vida a figuras mística do panteão africano, Clara realizou preparação e preceitos do candomblé e da umbanda e era uma exímia frequentadora de diversas casas de santos.

Para Clara Nunes, as religiões afro-brasileiras se formaram em sincretismo com o catolicismo, e em grau menor com religiões indígenas e kardecismo. Com a umbanda, acrescentaram-se à vertente africana as contribuições do kardecismo francês, especialmente a ideia de comunicação com os espíritos dos mortos através do transe, com a finalidade de se praticar a caridade entre os dois mundos, pois os mortos devem ajudar os vivos sofredores, assim como os vivos devem ajudar os mortos a encontrar, sempre pela prática da caridade, o caminho da paz eterna, segundo a doutrina de Kardec. PRANDI (2022, p. 365)

O que se vê ao longo dos dois últimos séculos é a fusão de ritos, concepções religiosas e cultos que se aproximam ou se afastam dos valores civilizatórios afrodiáspóricos, encontrados principalmente, nas diversas modalidades de práticas de umbanda, que se diferem pelas regiões e pelas prévias formações religiosas de seus fundadores. (PINHEIROS 2018, p. 88). No entanto,

o que poderemos deduzir que tanto para a artista, como também na visão da própria umbanda, essa interface religiosa não seria algo conflitante, simplesmente são filosofias e formas diferenciadas de se chegar ao sagrado. Dessa forma, mais do que levantar uma única bandeira, ou a rotulação de uma ideologia religiosa, Clara teve um papel social especial em uma cultura machista, patriarcal, classicista em regime político ditatorial.

A imagem que o corpo de Clara Nunes escreve torna um espaço social que evoca sua religiosidade e a de centenas de representantes, em especial as mulheres Mães de Santo, mantenedoras de terreiros e de representação preponderante na história dos terreiros de Candomblé e Umbanda. (SILVA, 2021 p. 120). As canções interpretadas por Clara Nunes eram muito mais que uma simples apresentação artística, eram uma verdadeira celebração aos orixás e aos rituais afro-brasileiros; eram um profundo transe, uma densa conexão espiritual, muito mais que respeito pela cultura afro-religiosa do Brasil.

Em uma entrevista a Silva (2021) a ex-funcionária do teatro Clara Nunes declara:

Clara sempre esteve muito ligada às questões espirituais. Em cima do palco, ela colocou uma imagem de Oxóssi. Era tão supersticiosa que só eu tinha a chave do camarim. Só eu entrava. Ela não gostava que outras invadissem aquele espaço, muito menos que chegassem perto das roupas. Eu chegava cedo, passava o figurino inteiro, puxava a cortina, mas ninguém podia nem ver. Lá no camarim tinha um gongá para os Santos dela: Oxum, Iansã e todos os outros de devoção. Eu botava uma vela de sete dias, que ficava permanentemente acesa, e também muitas flores. Comprava rosas brancas, ora amarelas. O camarim era todo enfeitado de samambaias, que diziam ser vestimenta de caboclo. Outra coisa que ela pedia para eu fazer: defumar o teatro. Pegava a latinha e ia de ponta a ponta defumando. Às vezes, ela ligava antes de ir para o espaço e dizia: vamos dar um pulinho na cachoeira? Era uma cachoeira lá no alto da boa vista. Ela ia com o carro dela, levava aquela porção de coisas. Eu carregava suas guias. Cada guia linda todas enroladas numa fralda. Da última vez que nós fomos um senhor que estava no restaurante disse vocês vão descer? Eu fico tomando conta. Nós descemos e chegamos à cachoeira. Clara pediu licença para entrar e de repente começou a chover. Ela gritava muito obrigada minha mãe pela sua presença. (P, 272)

Em virtude de alguns acontecimentos e posicionamentos de Clara em entrevista, na convivência com amigos e funcionários, deixa evidente que a sua religiosidade sempre esteve presente em sua vida. Tal religiosidade a influenciou tanto em suas letras, melodias e performance, como também em sua vida particular, regada pela demonstração de mística fé. Para Clara Nunes, a convivência com diversas ramificações religiosa não era algo conflitante, já que a forma como ela se apresentava ao mundo, exigia um posicionamento e a imprensa midiática lucrava muito com essas matérias sensacionalista, ela entregava ao repórter ou ao apresentador aquilo que ele queria naquele momento. Muitos amigos, repórteres, familiares e funcionários se surpreendiam ao entrar em sua casa e se deparavam com um ambiente

totalmente místico: tinha imagens e amuletos por todos os lados. Nessa perspectiva, Fernandes (2019) nos traz característica da artista e do conviveu religioso:

No apartamento do Leblon a crença da cantora estava em praticamente todos os ambientes. Na sala havia uma mesinha repleta de Santos na frente uma vela grossa, dessas que leva dias para se queimar permanentemente acesa. Ao lado dela um copo de vidro liso transparente com água. No chão perto da porta de entrada, outro copo igual, igualmente cheio de água, com três pedaços de carvão dentro. Costumava dizer que ali tinha mironga a vela era para Iansã. O copo de água absorvia tudo, segundo ela. Inveja, mal olhado, forças negativas que algumas pessoas carregavam. O carvão também. No corredor que conduzia o escritório ao quarto do casal e ao quarto de vestir, mais sinais do seu misticismo: pendurado na parede estava sete quadros entalhados em madeira, cada um simbolizando um orixá disposto conforme o dia da semana em que é celebrado nesta ordem: nanã, ogum, Iansã, Oxóssi, oxalá e Iemanjá e Oxum. No quarto de vestir outra surpresa: um Gongá (uma mesinha transformada em altar) cheio de santos, mais uma vela acesa e um copo de água. Paulo não era amante de todos aqueles visuais, mas não se incomodava. (p. 299)

A maior parte desses elementos encontra-se no Instituto Clara Nunes, na cidade de Caetanópolis- MG em uma exposição permanente. Inicialmente todo o material pertencia a seu esposo Paulo, após a sua partida, ele entregou tudo à irmã de Clara, Maria Gonçalves da Silva que ficou com esses bens. Mas, em 2005, tudo foi repassado por ela ao Instituto. Ao visitar o acervo, os visitantes poderão sentir como sua religiosidade e a sua fé se confundiam com a sua arte. Sua presença de palco, sua casa, seu figurino, suas performances e sua fala, eram carregados de autenticidades, reflexos de sua fé profunda e de sua conexão com algo maior do que ela mesma. Ao longo de sua vida, Clara se deu o direito de conhecer, explorar e vivenciar as mais diversas sensações de se chegar ao sagrado. Clara mesmo afirma em sua entrevista, que passou a frequentar ambientes do samba nos morros cariocas, como por exemplo o morro da mangueira, da Serrinha, e outros lugares.

Vale ressaltar que, ao lado do produtor Adelzon, ela passou a ser bem recebida pelos grandes compositores de samba como João Nogueira, Cartola, Candeia, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho entre outros. Simultaneamente, ela começou a frequentar as atividades da quadra de escola de samba e as atividades dos terreiros, onde a presença da umbanda e do candomblé era marcante. Vagner Fernandes retrata na biografia da artista, que ela tinha uma grande admiração pelas Yalorixás⁷ que tentavam reproduzir a força feminina; era a oportunidade que tinha para trazer à cena artística, um discurso antes velado, evocando ainda os terreiros ou casas de Axés, locais de forte liderança feminina, em sua

⁷ Também conhecida como mãe de santo e mãe de terreiro, é a sacerdotisa ou dirigente maior de um terreiro, sejam elas de Candomblé, Umbanda ou Quimbanda, ela tem domínio de como evocar o sagrado e o segredo dos oráculos de jogo de búzio.

maioria, de mulheres idosas que foram nascidas e criadas no ambiente do candomblé, conhecendo profundamente todos os seus segredos. (SILVA, 2021 p. 120).

Com isso, aos poucos Clara Nunes cada vez mais foi se envolvendo com as festividades das casas de santo dos morros e comunidade que frequentava, a princípio em centros de Umbanda, quase sempre se deslocava para essas comunidades, para jogar búzios⁸, ao realizar as consultas com os babalorixás ou yalorixás, era uma unanimidade em afirmar que ela se tratava de uma filha de Ogum com Iansã. Inicialmente, Clara não tinha muita noção do que significava ser filha de um determinado orixá. Com o tempo ela começou a compreender que assim como levamos para nossa vida característica de nossos pais que nos gerou como temperamento, traços físicos, gestos, etc. para as religiões de matrizes africanas os seus filhos também carregam características particulares dos orixás. Acredita-se que ele também pode influenciar intuitivamente na forma de agir de seus filhos, como também seus filhos estão mais alinhados com o seu orixá, tendo um canal aberto para o transe-espiritual.

Para Fernandes (2019) em um primeiro contato:

Clara não teria essas definições de forma concreta. Embarcou na religião, como fazem dezenas e centenas de milhões de pessoas, intuitivamente. Gostava das celebrações pontuadas por cantos e danças, com movimentos expressivos e muito singulares. Ela não era uma estudiosa da diáspora africana nem de religião originárias daqueles continentes. Não sabia que um orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que, em uma vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiriam um controle sobre certas forças da natureza como o trovão o vento, a água doce e salgada. Ou então, vínculos que lhe assegurariam a possibilidade de exercer certas atividades como caçar, o trabalho com metais ou que as possibilitasse adquirir o conhecimento das propriedades das plantas e de suas utilização. (p. 203)

Portanto, alguns amigos e familiares eram unânimes em afirmar que Clara não era uma grande estudiosa das religiões da diáspora africana, embora tenha viajado duas vezes para a África e ficou encantada pelo país. Em uma dessas viagens foi acompanhada pelo cantor e compositor Martinho da Vila. O cantor retrata que ela era bastante observadora e questionadora e que ao retornar ao Brasil, trouxe diversos ornamentos, colares, objetos de decoração e ideias para próximos projetos. A Clara já era um grande sucesso, a imprensa da época noticiava tudo referente à artista: ela sempre era convidada para programas de televisão, quase sempre tinha matérias em revistas e jornais. Ela era a primeira cantora brasileira a vender mais de um milhão

⁸ É o instrumento utilizado pelas religiões africanas e afro-brasileiras e em alguns países da América, que tem com o propósito entra em contato com a energia dos orixás.

de discos, sendo um fato até então impossível. Acredita-se até que esse número possa ter ultrapassado, pois nesse período era muito difícil se ter um controle exato do que era produzido. Em 1972 Clara foi realizar uma turnê pelo país e ao chegar em Recife, reencontrou uma velha amiga do período de Belo Horizonte, a cantora Mara Saldanha. Nesse encontro, a amiga acabou comentando de um pai de santo bastante conhecido na cidade e muito poderoso. Sua casa era muito bem frequentada por artista, esportista e político, ela sabia que Clara era uma curiosa em tais questões.

Figura 4



Acervo do Palácio de Iemanjá (No centro Pai Edu e Clara a sua esquerda)

Foi lá que Clara Nunes conheceu Edwin Barbosa mais conhecido como pai Edu de Olinda, ela se aproximou rapidamente do babalorixá, ficou encantada. O seu terreiro era conhecido como Palácio de Iemanjá, ele era todo ornamentado com grandes esculturas de orixás. Clara depois dessa visita passou a frequentar casa do mais recente amigo, sempre que tinha oportunidade de ir a Recife se dirigia a casa de pai Edu para pedir sua benção. Ele, diferente de todos os outros Babalorixás ou Yalorixás, afirmava categoricamente que Clara não era filha de Ogum com Iansã e sim filha de Xangô e Oxum. Ele afirmava que os búzios não falham. Edwin Barbosa convenceu Clara Nunes a realizar um trabalho em uma cachoeira como forma de agradar seus orixás de frente. Nada estranho até aí, se não fosse pela grande repercursão que se tomou: a informação vazou e a cerimônia religiosa se tornou um grande evento midiático transmitido por diversos veículos de imprensa, tamanha foi a repercução que

a revista manchete, uma das revistas de maior circulação da época, mandou um correspondente para Recife, para registrar tudo que iria acontecer.

Para Prandi (2022) esse encontro com diversos mentores espirituais é muito comum, uma vez que:

Figura 5



Pai Edu e Clara Nunes -Acervo do Palácio de Iemanjá

Os clientes procuram a mãe ou pai de santo para o jogo de búzios, o oráculo do candomblé, através dos quais problemas são desvendados e oferendas são prescritas para sua solução. O cliente paga pelo jogo de búzios e pelo sacrifício propiciatório (ebó) eventualmente recomendado. O cliente em geral fica sabendo qual é o orixá dono de sua cabeça e pode mesmo comparecer as festas em que se faz a celebração de seu orixá, podendo colaborar com algum dinheiro no preparo das festividades, embora não sele nenhum compromisso com a religião. O cliente sabe quase nada sobre o processo iniciático e nunca toma parte nele. Entretanto, ele tem uma dupla importância: antes de mais nada, sua demanda por serviços ajuda a legitimar o terreiro e o grupo religioso em termos sociais. Segundo, é da clientela que provém, na maioria dos terreiros, uma substancial parte dos fundos necessários para as despesas com as atividades sacrificiais. Comumente, sacerdotes e sacerdotisas do candomblé que adquirem alto grau de prestígio na sociedade inclusiva gostam de nomear, entre seus clientes, figuras importantes dos mais diversos segmentos da sociedade. (p.376)

Clara continuou recebendo orientação espiritual de pai Edu até 1975, quando a artista foi acometida com uma grave doença respiratória: ela estava tísica, acredita-se que a grande carga de trabalho e compromissos e rotina de shows contribuíram para a sua enfermidade. Após se

tratar de tuberculose, Clara resolve junto com Paulo, também acometido da mesma doença, que deveria se casar. A cerimônia aconteceu em uma chácara de amigos, no mesmo local onde ficou por um longo período se recuperando da doença. Eles se casaram em uma cerimônia simples e longe de impressa. A festa foi belíssima com músicas dos noivos e de Nelson Cavaquinho, entre outros, sendo executada ao vivo por Rosinha de Valença. Um altar foi armado ao ar livre, aproveitando-se o tronco de uma mangueira antiga, enfeitada com botões brancos e amarelos de monsenhor. A cerimônia religiosa foi marcada para às 16 horas, mas só começou às 18:45. O juiz José Carlos Barbosa fez o casamento no civil. E no religioso, o padre João Emílio. (FERNANDES, 2019 p, 246)

Figura 6



Acervo do Maria Gonçalves Silva, a Dindinha.

Em virtude de não ter sido convidado para realizar a cerimônia religiosa, o babalorixá Edwin Barbosa, o (Pai Edu), ficou insatisfeito, fazendo declarações desagradáveis, entrando em conflito com a cantora. Tal comportamento, do babalorixá, ocasionou, por solicitação do Paulo Cesar seu marido, no afastando da cantora ao Pai Edu. Vale ressaltar que a cantora mesmo frequentando centros de umbanda e candomblé, ela sempre conservou a sua origem cristã, frequentando a igreja católica constantemente. Quando a artista adquiriu o Teatro Clara Nunes, ela convidou o Padre João para participar da cerimônia de inauguração, chagando, às vezes, a se confundir com tamanhas influências religiosas que conservava.

“Tenho devoção por Oxalá no candomblé, que no catolicismo, é representado pela figura do Cristo, o pai maior. É nele que eu creio. Padre João sabe disso. Sabe que meu pai de cabeça

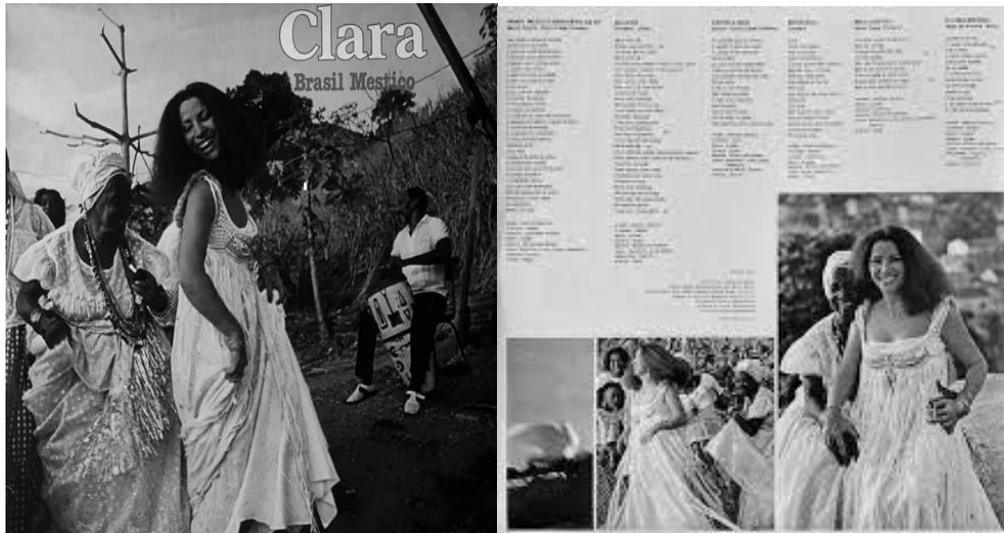
é Oxalá. Mas venho por respeitar, como eu, todas as religiões. Não importa se o teatro é batizado por um padre ou por um pai de santo. O importante é que ele foi abençoado por Oxalá, pronto. Após se apresentar como filha de Ogum com Iansã e Oxum e Xangô, Ogum com Iansã, novamente Clara dizia-se filha de Oxalá”. (FERNANDES, 2019 p, 271). Na verdade, Clara nunca foi católica, umbandista ou kardecista, ela respeitava todos os tipos de fé, mas isso não a incomodava. Todavia Clara foi uma pessoa que passou por muita dificuldade para chegar aonde chegou; o sucesso lhe deixava insegura e por ser supersticiosa acabava seguindo todas as orientações que lhes eram dadas. A desconfiança decorrente da grande visibilidade que a carreira dela tinha tomado, fez com que Clara Nunes buscasse incessantemente assistida espiritualmente. Durante um período, Clara chegou a se consultar com três, dirigentes diferentes: Pai Edu, Vovó Maria Joana e Mãe Nitinha sem contar com grande admiração que tinha por mãe menininha do Gantois, talvez por influência de Vinícius de Moraes, ela também vivia buscando orientações e conselhos.

Para reforçar a importância da religião na sua vida Fernandes (2019) declara que,

Clara passou a se pautar tanto nas orientações de mãe de santo, pai de santo e cartomante que não dava mais um passo sem consultas prévias aos Búzios ou as cartas para tomar as decisões no âmbito pessoal ou profissional. O engajamento, quase que inconsequente, hora na umbanda ora no candomblé, a colocaria em uma encruzilhada de signos religiosos que ela não conseguia decodificar a complexidade de compreensão desses signos que aumentaria na medida em que ela se envolvia. (p, 227)

Diante disso, a imprensa e toda aquela publicidade que estava envolta da artista, só contribuía para toda essa confusão religiosa. Clara se declarava umbandista, sempre havia alguma revista ou jornal sensacionalista que fazia imensas matérias afirmando que Clara teria raspado a cabeça para fazer a obrigação, porém essa prática não é realizada na umbanda, o bori ou a raspagem da cabeça é o rito de oferenda, consiste em assentar, sacralizar, reverenciar e ofertar o ori (cabeça) ao orixá. Esse seria um preceito do candomblé e nunca sendo praticado em terreiros de umbanda. Outra figura bastante respeitada por Clara foi Vovó Maria Joana. O seu envolvimento espiritual foi tão grande que a cantora resolve fazer a capa de seu disco na Serrinha ao lado de Vovó Maria Joana.

Figura 7



Acervo do memorial Clara Nunes

Vovó Maria Joana ou carinhosamente Tia Maria do Jongo, com era conhecida na região de Madureira no Rio de Janeiro, era a filha de Etelvina Severo de Oliveira e Francisco José de Oliveira e chegou à cidade do Rio de Janeiro em 1910. Seus pais eram oriundos de Minas Gerais. Tia Maria nasceu e criou no Morro da Serrinha, em Madureira. Foi a sexta de nove irmãos. Seu pai, Francisco, gostava muito de música e tocava instrumentos de sopro, mas não tinha contato com o jongo. Já sua mãe, Etelvina, conhecia muitos pontos. Vovó Maria Joana era umbandista, mas como Clara também havia frequentado o kardecismo, ela possuía um pequeno centro na sua própria residência. Clara quando a conheceu, a identificação foi imediata: além da religiosidade em comum, a manifestação cultural desenvolvida por Vovó no Jongo encantou Clara Nunes. Tia Maria do jongo ou Vovó Maria Joana era muito respeitada na comunidade, pois além de ser Yalorixá ela também desenvolvia a atividade de parteira e rezadeira.

Dely Monteiro Chagas, neta de vovó Maria Joana, revela: ela fazia as obrigações com a minha avó como filha de Ogum com Iansã, Clara confirmou isso aqui no jogo. Quando se entregava aos trabalhos espirituais, ficava sete dias de branco sem comer algumas coisas, mas ia para casa e se recolhia um pouco. Lembro muito dela na festa dos cachorros. O santo da vovó era Obaluaê, São Lázaro para os católicos. Neste dia ela dava um banquete para os cães botava a toalha no chão servia tudo de bom e de melhor e vinha uma cachorrada sem fim. Mais de cem. Ninguém sabia de onde eles eram, mas todo ano apareciam. Era algo impressionante. Eles comiam de ficar parados, depois iam saindo aos poucos. Só ficavam os do morro. A Clara presenciou isso várias vezes. Adorava essa festa. Ela e minha avó ficaram muito ligadas, amigas mesmo. Clara chegava lá em casa, botava uma bata branca e ficava descalça andando com o pé no chão, no morro. Amava o almoço daqui e pronto: gostava de angu, couve, carne moída, feijão e uma boa caipirinha. Quando vinha, ligava para minha mãe, Eva,

e pedia: Evinha faz aí uma comidinha, de preferência mineira, que eu tô chegando. (FERNANDES 2019, p. 210)

Diferente do que ocorreu com pai Edu, Clara Nunes manteve contato com Vovó Maria até o dia de sua morte, pois as duas eram figuras bastante respeitadas em rodas de samba e jongo, em Madureira e na Portela. Na capa do seu disco “Brasil Mestiço”, podemos ver a cantora dançando no morro da Serrinha ao som de uma percussionista com um atabaque. Vovó Maria Joana está com uma roupa tradicionalmente utilizada por mães de santo. No verso do disco podemos observar Clara Nunes sentada no colo de Vovó Maria, em um gesto totalmente fraterno, refletindo uma cumplicidade muito grande entre as duas. No verso da capa desse vinil supracitado é possível vê-la dançar enquanto outras jongueiras ou filhas de santo observa.

Outra figura bastante emblemática na vida de Clara Nunes foi a Mãe de Santo Nitinha que diferente de Pai Edu e de Vovó Maria Joana, era candomblecista. Sua casa era bastante frequentada e recebia muita gente influente. Motivada por uma amiga, a cantora Marisa Vértulo Brandão conhecida como Marisa Gata Mansa que era filha de santo de Nitinha, Clara foi convidada a conhecer o centro de Mãe Nitinha. Foi o primeiro contato da cantora com o candomblé. Ela já havia conhecido a mãe Menininha, mas nunca foi frequentadora de seu centro. Além de um maior contato religioso, a artista utilizou-se desses espaços como um grande laboratório artístico onde linguagens corporais eram adquiridas e serviam de referencial para as simbologias corporais do sagrado.

Sendo reforçado por Fernandes (2019, p. 226);

Clara frequentou por um bom período a casa da Nitinha. Ela ia à festa de saída de santo junto com a Marisa e vibrava com aquilo tudo. As duas eram muito amigas. Foi a Nitinha que assentou o santo da Clara, quando ela ainda morava em Copacabana. Clara era uma rodante, ou seja, incorporava. Afirmava ter certeza que era filha de Iansã. Nitinha confirmou para ela no jogo. E todas as vezes que gritava sou filha de Iansã levantava as mãos ao chão e a cabeça, saudando o orixá. Nitinha fez o assentamento de Clara, nessa época, como filha de Iansã e Ogum.

Embora as referências das religiões afro-brasileiras fossem predominantes no repertório de Clara, ela também gravou músicas relativas a outros universos religiosos como por exemplos católicos e elementos da filosofia kardecista como a caridade, a humildade e a fraternidade ao próximo. Há também, outros elementos bastante delineados na carreira da artista como as questões sociais que envolviam o povo negro marginalizado e o papel da mulher em uma sociedade que permaneceu durante mais de duas décadas em uma ditadura militar. Dessa forma, as representações retratadas das religiões afro-brasileiras, através da música não só corroborou para a valorização de uma cultura negra, até então, marginalizada e visibilizada. Clara Nunes

confronta uma sociedade branca, católica e machista: com o seu canto, ela teve papel de resistência naquela conjuntura social vivenciada. Assim, ao se falar em Clara Nunes, imagina-se logo sua presença de branco, com os cabelos crespos e volumosos, usando guias religiosas. Por outro lado, porém, é forçoso reconhecer que Clara não cantava essas músicas com um objetivo apenas de entretenimento ou de militância política. Clara assumiu a religião dos orixás e fez dos palcos e dos discos significativos templos (BRÜGGER, 2008, p. 114).

Vale destacar que Celina Dória da Silva foi uma das últimas yalorixás que Clara manteve uma aproximação e se tornou seguidora. Ela conheceu a mãe Celina, como era mais conhecida, no bairro de Amaralina, em uma viagem que fez para Salvador-Bahia para divulgação de seu disco *Guerreira*. Mãe Celina já era bastante conhecida por receber visitas ilustres como Djavan e Martinho da Villa. Clara gostou tanto de mãe Celina que passou a se aconselhar e a frequentar o terreiro da yalorixá. A identificação como mãe de santo aparece também no depoimento de Josival Dória da Silva, filho de Mãe Celina, cuja casa, em Salvador, Clara frequentava. Segundo ele, ao chegar lá, ela se colocava à vontade, despiu-se de suas roupas, ficava descalça e “se vestia de yalorixá”. (BRÜGGER, 2008). Essas atitudes retratadas ao longo do estudo, demonstram a devoção, o respeito, a fé de Clara, à figura da Mãe de Santo e à cultura negra e nossa religiosidade.

Figura 8



Acervo do memorial Clara Nunes

Aqui, reforço minha fala anterior sobre a falta de conhecimento e aprofundamento da artista na diáspora africana, mas devemos recordar que ela era uma artista internacionalmente conhecida e que mesmo assim, não se afastou de suas raízes. Clara declarava sua arte como uma missão, como um verdadeiro sacerdócio onde ela não se limita apenas estar presente em realização de rituais ou cerimoniais festivos, mas se estende a um compromisso profundo com o bem-estar social da comunidade, da população negra, das mulheres, das pessoas simples e com poucos recursos financeiros, na busca de promover a harmonia entre as religiões, na busca do crescimento pessoal e da coletividade.

Nesse sentido, Brügger (2008) destaca que:

Se ela encarava sua obra e sua carreira como uma missão e passava a imagem de uma sacerdotisa no palco, depois de morta, pode-se dizer que ela passou por um processo de “beatificação popular”. Muitas são as pessoas que procuram seu túmulo, no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, para fazer promessas, deixar oferendas. Essas buscas foram noticiadas logo no dia seguinte ao seu sepultamento. (p.115)

Na trajetória da cantora, a religião e a arte têm desempenhado papel fundamental em suas expressões artísticas. Até os dias atuais, Clara Nunes tornou-se referência nítida de como as crenças, as emoções e as expressões artística estão interligadas. Mesmo durante os difíceis dias que antecederam sua partida toda a pluralidade da artista esteve presente: ela se manteve internada por vinte oito dias durante esse período e recebeu as mais diversas manifestações de carinho, fé e religiosidade de todo os cantos do país. A porta do hospital parecia um verdadeiro culto ecumênico, estiveram presentes religiosos, padres, babalorixás, Yalorixás, pajés, médiuns famosos, diversos artista e anônimos.

De acordo com Fernandes (2019):

[...] Dona mariquita, a Dindinha, irmã de Clara que não arredava pé do hospital. Viveu aquela agonia diariamente, quase sempre amparada pela outra irmã, Branca. No drama de Clara Nunes, apareceu tudo: pó de raspa do túmulo de Lázaro; água milagrosa de pelo menos 20 lugares diferentes; Folha de árvore do pátio do santuário de Fátima; breves de toda a natureza, mais de 50; crucifixos feitos com madeiras sagradas de diversas procedências e com metais imantados por inúmeras entidades e forças; litros e mais litros de azeite milagrosos de variada fabricação; quantidades enormes de santinhos, poções, penas de aves; rezadores enviados de diversas seitas, portadores das mais numerosas comunicações espirituais. Paulo César Pinheiro estava no centro de tudo e não podia ser indelicado com aqueles que saíam de suas casas, por generosidade e amor. (p.350)

Todos esses elementos citados demonstram a força do trabalho da artista que a religião e a arte de Clara Nunes conduziram para espaços de inspiração nunca antes vistos, como se fosse uma força que a transportava e que ultrapassa os limites da mente humana. Ela tinha a capacidade de se conectar com algo maior do que si mesma. Ao interpretar as canções, Clara

se apropriava delas, empoderando-se da arte de interpretar, transpondo o seu público à dimensão sagrada, mesmo a maioria das músicas cantadas por ela, não sendo de autorias próprias.

Em resumo, a miscelânea de elementos culturais e religiosos realizada por Clara Nunes, nos desvenda um Brasil em que há um povo auto declarante católico, mas que veste branco na sexta-feira só para tirar as energias negativas; que todo dia primeiro de janeiro leva flores para mar, e no dia vinte e sete de setembro entrega caruru para as crianças. Para nossa sociedade conviver com esses diferentes modos de pensar, não se faz abandonar outras práticas religiosas. O povo de Clara é o povo que mantém aspectos e individualidades únicos e que vive entre uma eterna dúvida entre o crer e o não crer, do ser ou não ser, isso é o Brasil cantado por Clara Nunes. Finalizo com o pensamento de alguns amigos de Clara Francisca: “Apelidamos carinhosamente Clara de cigarra, eles a definia assim, pois a cigarra é um animal que, apesar de saber que seu canto poderá te levar a seu próprio perecimento, mesmo assim ela continua a cantar. Isso é oriundo a sua natureza”.

3.3 TEM SAMBA, TEM JONGO E SAMBA DE RODA DA BAHIA.

Essa fase da pesquisa, fica direcionada à análise dos fonogramas gravados e interpretados por Clara Nunes. A maior dificuldade enfrentada nessa etapa do trabalho foi decidir quais, diante das diversas músicas, a melhor opção para extrair o maior número de informações possíveis a respeito do trabalho da artista. Para me auxiliar na atividade de seleção e catalogação das músicas, fez-se necessário utilizar o método de análise de conteúdo de Bardin.

A partir da técnica, foi possível catalogar todos os itens e agrupar por temas e conceitos. Mesmo existindo diferentes técnicas de organização e análise dos dados na pesquisa qualitativa, foi a análise de conteúdo, porém, que possibilitou de forma mais contundente extrair as melhores informações. Para Bardin (2007). Apud Cavalcante, Calixto, Pinheiro, (2014) a análise de conteúdo se constitui de várias técnicas em que se busca descrever o conteúdo emitido no processo de comunicação, seja ele por meio de falas ou de textos (p,13).

Assim, a abordagem qualitativa aplica-se ao estudo da história, das relações, das representações, das crenças, das percepções e das opiniões, produto das interpretações que os seres humanos fazem de como vivem, constroem seus artefatos e a si mesmos, sentem e pensam. (TURATO et al, 2008. Apud Cavalcante, Calixto, Pinheiro, 2014, p.14).

Durante este trabalho, foram criadas seis tabelas; na primeira, foi agrupado todos os discos gravados em carreira solo e com característica de long play. Foram excluídos duetos,

compactos, como também participações em festivais. Já na segunda tabela, foi feito o levantamento de todos os fonogramas gravados sem exceção. Nessa etapa, foi elencado o total de cento e vinte e oito músicas dos mais diferentes gêneros. Partindo para a terceira tabela, foram classificados fonogramas com referenciais religiosos. Durante essa etapa, foi necessário escutar atentamente todas as músicas em busca de palavras e arranjos musicais. Nessa grade foram agrupadas quarenta e cinco músicas com referências e elementos católicos, de religião de matrizes africanas e com sincretismo religioso.

Para elucidar a pesquisa, foi construído na quarta tabela, um gráfico com números e porcentagem do total de músicas encontradas. Essa etapa foi bastante proveitosa para pesquisa, pois revela elementos que apesar de não ser o foco principal da pesquisa, acreditei importante ser relatado. Clara Nunes permanece no imaginário popular como a cantora que “cantava música de macumba”, uma forma, no início de sua carreira, de descredibilizar o seu trabalho; porém o que a análise nos revelou é que a artista Clara Nunes ao longo de sua carreira tem mais fonogramas gravados com tema católicos e, mesmo as canções sincréticas, trazem um grande número de elementos católicos inseridos nas músicas. [...] a análise de conteúdo também pode ser utilizada para o aprofundamento de estudos quantitativos, portanto tem uma visão matemática dessa abordagem. (Cavalcante, Calixto, Pinheiro, 2014, p.13).

Partindo para a quinta tabela, foram selecionados os fonogramas com elementos da cultura e religiosidade afro-brasileira e foi feito, nesse interim, o levantamento dos seus compositores. Essa busca de dados tem importância para que pudéssemos ter uma visão mais ampla do seu trabalho, pois cada compositor tem uma forma de escrever e desenvolver suas canções e melodias. Foram pré-selecionadas vinte e seis músicas, gravadas em períodos diferentes de sua carreira, com vendagens e com diferentes dados publicitários.

Na sexta tabela, temos a finalização dessa etapa da pesquisa, com a seleção dos fonogramas, respeitando alguns critérios previamente decididos pelo pesquisador. Os critérios utilizados foram: a escolha de fonogramas gravados entre 1966 e 1982, elementos religiosos nas letras das músicas, referências às entidades, elementos e cultura afro-brasileira e a maior variedade de compositores possíveis, finalizando com a escolha de sete fonogramas.

Dessa forma, Bardin (2007). Apud Cavalcante, Calixto, Pinheiro, (2014) que todas as técnicas devem atender alguns critérios.

Obviamente, a utilização de cada técnica citada anteriormente produzirá resultados diferenciados, mas que permitem a produção de conhecimentos sobre o objeto de estudo, bem com suas relações. Entretanto, a escolha da técnica deve estar atrelada ao tipo de pergunta elaborada, ao tipo de conhecimento que se deseja produzir frente ao objeto estudado e, fundamentalmente, necessita de sistematização. Desta forma, é importante refletirmos primeiramente sobre o processo de formulação de perguntas e

sua relação com a análise de conteúdo, pois se corre o risco de aplicar o método inadequado visando responder às perguntas estipuladas. (p.14)

Tais estratégias foram utilizadas para atender a realidade desta pesquisa e não exerce um caráter padronizado da análise de conteúdo, portanto, foram utilizados os critérios suficientes que norteiam e respondem alguns critérios pré-estabelecidos no início da pesquisa. Daqui por diante iremos mergulhar no universo musical de Clara Nunes e de seus compositores: um imenso mundo de tradições, crenças e ritmos. Nessa fase, as letras dos fonogramas não serão mais unicamente para louvação ou que apenas celebram a cultura afro-brasileira, elas ocuparam um espaço nesta episteme. Além da letra das músicas, a interpretação e vocal potente e, ao mesmo tempo suave de Clara, carregava uma energia única que serviram de arcabouço de pesquisa, pois suas interpretações tinham a capacidade de evocar emoções profundas e despertar um sentimento de pertencimento em quem a escuta.

Portanto, mesmo há trinta milênios, a religião já era a principal patrocinadora das artes. Ao buscar tornar o mundo menos assustador e, em consequência, se sentir menos desamparadas, as pessoas empregaram seu tempo compondo música, entalhando esculturas e criando pinturas que continuam sendo, até hoje, de uma beleza inesquecível. Começava ali uma parceria extremamente produtiva. Até os dias de hoje, a religião tem estimulado manifestações artísticas, arquitetônicas, musicais e literárias de tirar o fôlego. Sejam quais forem as restrições que possamos ter com relação à religião, é difícil não admirar a grande quantidade de belas obras de arte inspiradas por ela. (KNEALE, p.11)

Nesse âmbito, as interpretações de Clara Nunes podem ser divididas em três períodos diferentes, nos quais percebemos estilos musicais com características, conceitos e elementos religiosos totalmente diversificados. Durante a primeira fase do seu trabalho, ela gravou os mais diferentes tipos de canções como boleros, rock da jovem guarda e baladas americanizadas. Já a segunda fase, predomina o samba com grande influência de samba-enredo e música de morro, em que as letras estão carregadas de elementos sagrados, divindades africanas e afro-brasileiras. Durante a terceira fase, as canções interpretadas por Clara Nunes estão carregadas de críticas sociais e valorização dos povos negros como também folguedos e festividades folclóricas.

Cada música investigada traz um pouco da identidade artística da pesquisada e dos seus compositores, como letras e melodias com uma forte presença do universo religioso afro-brasileiro, problematizando o racismo estrutural e a desigualdade entre os povos. Tal racismo estrutural do Brasil e violência, tratam-se do processo de escravização dos povos africanos e a atuante importância da africanização na música brasileira.

3.3.1 Misticismo da África ao Brasil.

O título dessa música já vem carregado de bastante significado. Ela foi gravada em 1971 e a letra foi composta por João Galvão que é cantor, músico e compositor, além de Professor de Línguas (Inglês e Português), Arquiteto e Urbanista; Vilmar Costa, que é músico, sambista, e compositor de diversos sambas enredo e Mário Pereira, compositor e músico autodidata que ainda menino, colhia bambu na Floresta da Tijuca para fazer flautins rudimentares. Começou a estudar clarineta com o maestro da banda da igreja evangélica que seus pais frequentavam, onde se aprimorou.

Essa música fez parte do disco intitulado “Clara Nunes” de 1971. Na capa desse disco, Clara Nunes se apresenta de cabelos curtos e lisos, a foto é frontal em preto e branco, com poucos detalhes; o semblante sério e ao lado do seu rosto, o nome dela escrito em letras de forma em cor preta. Nesse período, Clara havia voltado há pouco tempo de uma turnê na África do Sul e voltou aficionada em busca de uma música que falasse um pouco dessa experiência vivida por ela. Na letra da música “Misticismo da África ao Brasil”, podemos observar a presença do religioso e das questões culturais, como também a inserção de frutos e de novos hábitos alimentares, oriundos do continente africano.

Misticismo da África ao Brasil

João Galvão/Vilmar Costa/Mário Pereira.

Eu venho de Angola
Sou rei da magia
Minha terra é muito longe
Meu gongá é na Bahia

Agô ô ô ô ...

Lua alta
Som constante
Ressoam os atabaques
Lembrando a África distante

E o rufar dos tambores
Lá no alto da serra

Personificando o misticismo

Que aqui se encerra

Saravá pai Oxalá

Que o meu samba inspirou

Saravá todo povo de Angola, agô

Agô ô ô ô ...

Lá na mata tem mironga

Eu quero ver

Lá na mata tem um coco

E esse coco tem dendê

Das planícies às coxilhas, o misticismo se alastrou

Num torvelinho de magia, que preto velho ditou

E o fetiche e o quebranto

Ele nos legou

Eu venho de Angola

Sou rei da magia

Minha terra é muito longe

Meu gongá é na Bahia

Tem areia ô ô

Tem areia

Tem areia no fundo do mar

Tem areia

A música foi composta para ser samba-enredo da Escola de Samba Império da Tijuca. Com o objetivo de se tornar um produto mais comercializável, a gravadora Odeon inseriu novos arranjos musicais e alterou a sua melodia: foi implantado o som dos instrumentos de cordas, como violão, cavaquinho, e o tamburi ficou mais cadenciado. Esse fonograma gravado apresenta uma inserção ainda um pouco tímida da presença de instrumentos de atabaque e de

outros instrumentos, oriundo de terreiros de Candomblé e Umbanda. “Misticismo da África ao Brasil” marca essa nova fase de Clara e foi a primeira música cantada por ela com referência à cultura afro-brasileira. Nessa nova fase, a cantora ainda se apresentava de forma inibida e retraída. Em virtude disto, Vieira (2013) entende que se iniciou uma nova relação entre os artistas e seus públicos, em que os primeiros passaram a produzir para atender às demandas dos últimos, assim como os últimos passaram a determinar a produção dos primeiros. Nessa lógica, o samba, assim como outras produções culturais da época, passou a acompanhar a tendência à normatização de seu formato.

Em uma apresentação realizada para emissora de televisão canal Brasil no Rio de Janeiro, para divulgação do trabalho, a caracterização que compunha as suas apresentações em palco era simples, com poucos adereços em um vestido listrado, apesar de durante a apresentação, a interprete invoca a presença de tambores e dos atabaques; porém eles nessa apresentação e gravação não se fizeram presentes. Para Amaral, Silva as músicas (2016), 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. (p.194)

Desse modo, a primeira estrofe da música traz referências da vinda dos povos negros escravizados e com eles os conhecimentos, o respeito da sua religião e de sua magia, construindo o seu gongar (casa) na Bahia, local onde os primeiros negros escravizados pisaram perpetuando sua cultura e religiosidade. Nessa estrofe, a música também pretende retratar a importância que a Bahia tem para a cultura negra; elevando a Bahia ao gongar do Brasil, para as religiões de matrizes africanas. O gongar é o ambiente sagrado, local onde se encontra toda a força e representatividade dos Orixás. A música declara a Bahia como um solo sagrado do Candomblé e da Umbanda. Já a terceira e quarta parte da música, fala de como o povo negro fez para manter viva suas tradições e a saudade da terra natal. Seguindo a próxima estrofe, a letra enfatiza a religiosidade africana estabelecendo que tudo isso só foi possível pela permissão de Oxalá, que está associado à criação do mundo e da espécie humana, não por ser hierarquicamente superior como muitos adeptos da religião acredita. Compreende-se que na música, o autor interpreta que Oxalá cria mais um solo sagrado, agora no Brasil, povoando e trazendo seus ritos e deuses.

A evocação à vinda da África, especificamente, de Angola, a construção do gongá (altar) na Bahia, a vinculação com a magia e com as entidades do candomblé e da umbanda, tudo contribui não só para afirmar a relação da cultura brasileira com a

África, mas a da própria cantora com esse universo místico. A forma como ela inicia a música lembra uma declaração, o primeiro verso é mais declamado do que cantado, sendo seguido pelo coro que a introduz propriamente na música, numa estrutura semelhante à responsorial típica do universo musical afro-brasileiro. (BRÜGGER, 2008, p.194)

No refrão, a música relembra um alimento introduzido na cultura alimentar dos brasileiros como o dendê: semente trazida pelos negros e popularizada por diversas regiões do país. O plantio da palmeira se adaptou com maior força no sul da Bahia, mas está presente no preparo de diversos pratos da culinária brasileira, como também o azeite de dendê é item essencial no preparo de diversas oferendas para os orixás e indispensável nos preparos de ebós. Na parte seguinte, ela nos mostra os conhecimentos passados de geração em geração através dos mais velhos, os elementos sagrados escondidos e a magia escondida nas matas e no fundo do mar e trecho de cânticos oriundos de terreiro.

3.3.2 Tributo aos Orixás

O termo “Tributo aos Orixás” que intitula a próxima canção a ser analisada reflete bastante o novo ciclo que Clara Nunes estava vivendo era um momento de “agradecer a nova etapa”. Realmente, a partir daquele momento, Clara Nunes realizava um (tributo) ato público como forma de homenagear o sucesso obtido nesta nova fase, revelando admiração e respeito aos Orixás. Até que fim, Clara e Adelzon tinham descoberto o caminho para o sucesso; rapidamente ele começou a ser a nova queridinha nas rodas de sambas. O sucesso era tão grande que a artista chegou a vender 164.542 (cento e sessenta e quatro mil e quinhentas e quarenta e duas) copias: um recorde para uma cantora brasileira. Tributo aos orixás, mesmo não sendo a música de trabalho do disco, foi muito tocada nas rádios pela sua abordagem ufanista de identidade cultural. Nessa gravação, a música já tinha uma cara mais abrasileirada, com características do samba carioca. A marcação era mais vibrante, os instrumentos de percussão foram mais explorados, o agogô, o reco-reco e o tamborim fazem arranjos musicais; tudo para dar uma atmosfera de samba-enredo.

Para Vieira (2013) o samba passou por diversas fases da construção ao nacionalismo:

Alterou-se a produção, que passou a ser individualizada, na figura do artista; mudou, também, sua forma de apreciação, já que foi posto em prática o distanciamento entre compositor/executor e ouvinte; por fim, o que antes era uma criação artística que manifestava a visão de mundo da classe trabalhadora, tornou-se uma criação mais direcionada ao divertimento e, por isso, adaptada ao consumo de diferentes setores da sociedade o que implicou na manifestação de outras visões de mundo para além daquela manifestada pela classe trabalhadora. A partir daí, o samba passou a despertar, cada vez mais, o interesse de intelectuais, dando início ao movimento – capitaneado

pelos intelectuais modernistas e, posteriormente, pelo próprio Estado de sua incorporação à identidade nacional. (p,08)

O fonograma foi gravado no long play “Clara, Clarice, Clara” de 1972. Esse vinil tem algumas características diferentes dos discos anteriores, pois, neste trabalho da artista, praticamente só gravou samba e algumas músicas regionais como forró e coco. Nesse trabalho, a cantora já possuía uma carreira consolidada e os sambistas já não a olhavam mais com desconfianças, por ser uma cantora oriunda de Minas Gerais. Na verdade, ela tinha se tornado a queridinha nas quadras de escola de samba e em blocos carnavalescos e no club do samba.

Daí em diante, passa a conferir um direcionamento, uma linha de atuação para a cantora. Não bastava, para ele, que ela gravasse sambas. Era preciso que construísse uma imagem de cantora ligada às raízes da cultura brasileira. Assim, não apenas ela passa a gravar diferentes gêneros da tradição musical brasileira, como sambas, frevos, forrós e jongos, mas sua forma de interpretar as músicas vai se modificando, deixando de lado impostações e vibratos presentes em suas primeiras gravações. Os arranjos também sofrem alterações, incorporando progressivamente os instrumentos de percussão típicos dos ritmos populares. (BRÜGGER, 2008, p.193)

Esse disco, além de ter sido bastante executado nas rádios e em todos os veículos de comunicação da época, era um álbum de muito bom gosto, pois a artista já apresentava novos predicados, sua imagem estava totalmente repaginada; nesse disco gravado também pela Odeon, na capa, Clara aparecia vestida em uma túnica branca com detalhes verdes e dourado nas mangas, colarinho e se alongava em toda parte frontal. Ao fundo uma porta que parece ser de um palacete, com os pés descalços, restos de velas e pequeno prato de barro que lembra uma pequena obrigação aos Orixás. Em seu pescoço, um colar dourado com um dente de animal que lembra um dente de felino, cabelos soltos avermelhados, sua fisionomia era séria com os braços para trás como se estivesse concentrada.

Os compositores da música Tributo aos Orixás são Mauro Duarte que além de ser compositor, ganhou a vida como ourives e bancário; Osvaldo Alves Pereira, mais conhecido como Noca da Portela, é um compositor, cantor e instrumentista; Rubem Tavares era músico e violonista e compositor. Os três autores, além de frequentarem rodas de samba no Rio de Janeiro, eram pessoas de grande prestígio na quadra da Portela. Nessa canção, poderemos observar que os compositores utilizaram de artifícios e elementos religiosos para exaltar a religiosidade negra.

Tributo Aos Orixás

Mauro Duarte / Noca / Rubem Tavares.

Agô-iê, Agô-iê, Agô
 Mutumbá , Mutumbá
 Pai maior,oni-babá!

Trazidos por navios negreiros
 Do solo africano para o torrão brasileiro (bis)
 Os negros escravos
 Que entre 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

Neste terreiro em festa
 Entre mil adobás
 Prestamos nosso tributo
 Aos Orixás

Ao rei das matas: Okê bamboclim !
 Ao vencedor das demandas : Guarumifá !
 À cacaruaia dos Orixás : Saluba !
 À grande guerreira da lei : Eparrei !

Nos rios e nas cachoeiras : Alodê !
 Ao dono da pedreira : Caô,Caô !
 À rainha do mar : Adofiaba mamãe !
 E ao curandeiro das pestes : Atotô !

Agô-iê, Agô-iê, Agô
 Mutumbá , Mutumbá
 Pai maior,oni-babá!

Na primeira estrofe da música, o verso nos traz duas saudações aos orixás: Agô-iê e Mutumbá, que significa “com a sua licença” ou “com a sua permissão”. Nesse momento, Clara

Nunes pede autorização aos orixás para se dirigir a eles. No segundo verso, ela relembra o sofrimento, dos escravos, durante a travessia da África para o Brasil e que a única coisa que eles poderiam levar era sua cultura e sua religiosidade e, foi a fé, a única arma para suportar todas as dores da escravidão.

Por esse motivo, os cultos aos Orixás conseguiram vencer todas as intolerâncias e perseguições, tornando-se tão venerados no Brasil durante os rituais afro religiosos. Por conseguinte, no quarto verso ela agora pede licença aos terreiros para cantar, iniciando diversas saudações aos Orixás primeiro a Oxóssi, depois para a Filha de Omolu um Orixá não muito cultuado no Brasil, Nanã, Iansã, Oxum, Xangô, Iemanjá finalizando com Obaluaê.

Para Durkheim, "a religião, longe de ignorar a sociedade real e de não a levar em conta, é a imagem dela, reflete todos os seus aspectos, mesmo os mais vulgares e repulsivos". Por isso, de acordo com o sociólogo, compreender a religião, é entender o significado que o povo dá à sua sociedade. Durkheim, 1996, p.464 (apud CORONA, 2016, p.44).

Uma parcela importante da legitimidade social que a cultura negra do candomblé desfruta hoje, foi gerada a partir de uma nova estética formulada pela classe média intelectualizada do Rio de Janeiro e de São Paulo, nas décadas de 1960 e 1970, que adotou e valorizou mais do que nunca, aspectos negros da cultura baiana, seus artistas e intelectuais. Impulsionada pelo crescimento de adeptos de como a carreira de Clara se constrói, poderemos então dessa forma, explicar o fenômeno “Clara.”

3.3.3 É Doce Morrer No Mar

Essa canção se diferencia um pouco das outras músicas gravadas por Clara Nunes, apesar de também estar carregada de símbolos religiosos, apresentando melodia, mais calma e até com certo romantismo. Tal canção tem como autores Dorival Caymmi e Jorge Amado, baianos, donos de uma voz inconfundível e bastante respeitados em diversos países pela sua arte e genialidade. Suas músicas já foram regravadas em diversas línguas; foram temas de novelas e foram responsáveis por levar uma afro-baianidade para diversas partes do mundo, Jorge Amado, escritor, autor de peça teatral, poeta, jornalista e deputado federal, teve seu mandato cassado pela ditadura militar sendo exilado. Seu legado para cultura brasileira é imenso... Ele foi considerado, pelas críticas, como um dos maiores romancistas brasileiros. Essa canção foi inserida no álbum Clara Nunes de 1973, trazendo um repertório mais eclético e em especial, essa música dava um ar de sofisticação ao trabalho.

Diferentes dos sambas enredos gravados nos discos anteriores, esse fonograma era um samba canção. Outra característica marcante desse disco é a introdução de vídeo clip como forma de divulgação. Para que fosse construído um ambiente de calma e até um pouco bucólico, várias imagens, de pequenas embarcações, com o dia ensolarado em uma praia paradisíaca eram apresentadas na gravação como plano de fundo: eles tentam retratar o árduo ofício do pescador que enfrenta o mar em busca de seu sustento. A cantora se apresenta em vestido branco e rodada que lembra um pouco a indumentária vestida pelas baianas de acarajé e, ao seu lado, o violonista Dario Lopes acompanha com solos de violão.

Na capa do long play, vemos uma caricatura da artista com os cabelos longos e soltos, aparentando uma sereia que está submersa no mar e ao seu redor, diversas estrelas amarelas, bolhas de ar e algas com vegetação marinha. A cada novo trabalho os elementos explorados, pela artista, deixa sua trajetória cada vez mais africanizada. Esse trabalho em especial é uma nítida homenagem à deusa das águas salgadas, Iemanjá, aos marinheiros e aos seres mitológicos e folclóricos da sereia.

É Doce Morrer No Mar

Dorival Caymmi/ Jorge Amado

É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar [bis]

A noite que ele não veio foi

Foi de tristeza pra mim

Saveiro voltou sozinho

Triste noite foi pra mim

É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar [bis]

Saveiro partiu

de noite foi

Madrugada não voltou

O marinheiro bonito

sereia do mar levou

É doce morrer no mar

Nas ondas verdes do mar [bis]

Nas ondas verdes do mar meu bem

Ele se foi afogar

Fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá

Apesar da melodia melódica, a canção acima citada detalha nos seus trechos a vida do pescador e o respeito que o pescador tem com o mar. A cultura brasileira está impregnada de histórias de pescador e de lendas que envolvem sereias, botos e marinheiros. A grande parte dessas histórias são originárias dos contos africanos chamados de odus⁹. Os autores da música, na primeira estrofe, nos levam a observar todo o encantamento que o mar causa nos seres humanos: primeiro pela sua imensidão, depois pelas cores e mistério submergidos em suas águas, ao ponto que ele nos leva a acreditar que a morte nos é algo sublime. Em seguida é retratada a história de alguém que espera pelo retorno do marinheiro. Essa figura mística, também conhecida como marujo trabalha na linha de Iemanjá e são caracterizados como seres fortes que enfrentaram a fúria do mar e todas as privações em uma vida restrita a embarcações.

Dessa forma, Corona (2016) ressalta a necessidade que o homem tem de estar ligado ao sagrado;

O símbolo seja ele representado em desenhos, palavras, estátuas, templos, túmulos, amuletos, bandeiras, reis, ou qualquer outro objeto material, parece ser uma necessidade da natureza humana. Quando se representa sensivelmente um sinal distintivo, que identifica o grupo, os membros se conscientizam de sua unidade, podem entrar e permanecer em relação, a homogeneidade do ambiente recebe um marco, um centro, e disto resulta uma moralidade capaz de orientar e organizar uma sociedade. (p.55)

Por esse motivo, a literatura, as artes plásticas, a pintura e a música brasileira estão impregnadas de histórias como essa, em que a rainha, do mar, levou os pescadores para morar com ela; assim, a música retrata o conto, no qual, aqueles que não voltam da sua aventura no mar, não morrem, eles foram escolhidos por Iemanjá para compor seu reino. Nesse contexto, observamos que os autores utilizaram desses subsídios para a inserção de elementos religiosos na canção, neutralizando características dogmáticas e valorizando histórias e figuras folclóricas.

⁹ Contos que orientavam o destino dos seres humanos, mas Ifá os vigiava com muita atenção, para que tudo saísse como deveria ser, na vida de cada homem, na vida de cada mulher, fosse um velho, fosse um adulto, fosse uma criança.

3.3.4 Conto De Areia

Essa canção escreve o nome de Clara Nunes de forma definitiva na história da música popular brasileira. O sucesso desse trabalho torna-a a maior sambista do Brasil; o disco *Alvorecer* foi o último disco gravado por Clara com parceria de Adelzon, outras faixas do long play, além da faixa “Contos de areia” tiveram êxito e foram bastante tocadas. Porém “Conto de Areia” continua sendo uma das canções gravadas por Clara de maior sucesso. Ela tem como compositores Antônio Carlos Nascimento Pinto que é cantor e compositor e o Romildo Souza Bastos era compositor, cantor e integrou a ala de compositores da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel.

A capa, do disco *Alvorecer*, é considerada uma das mais belas entre os diversos trabalhos da artista: é uma foto em preto e branco com a cantora em palco no fundo. Ao fundo, vemos o grupo *Nosso Samba* que passou a acompanhar a artista a partir de 1973, quando ela fez um show no teatro *Opinião*. A *Mestiça Mística* aparece vestida em um vestido todo de renda cor branca, com diversos colares e guias de orixás, além de um belíssimo turbante branco. Era uma capa relativamente simples, mas bastante significativa. No fundo do disco, mais quatro fotografias em preto e branco da cantora com a mesma roupa, e em destaque as músicas de trabalho do disco “Canto de Areia” e “Meu Sapato Já Furou”.

Tem-se, como material de divulgação, a produção de um clipe da música “Canto de Areia”; nele podemos ver um ambiente que lembra um terreiro com diversas velas, elementos em barros e a figura de diversos manequins vivos vestidos de orixás no fundo, parados e diversos homens negros com seus atabaques que relembram a figura dos *Ogãs*. Já no centro do cenário Clara Nunes canta gesticulando, mas sem muitos significados. Na frente da artista, alguidares ou abéros com alimentos representado um *ebó* ou oferenda. Nessa canção, os autores também misturam elementos religiosos e figuras do folclore e da cultura brasileira.

Conto De Areia

Romildo Bastos / Toninho Nascimento

É água no mar, é maré cheia ô
mareia ô, mareia

É água no mar...

Contam que toda tristeza
Que tem na Bahia
Nasceu de uns olhos morenos
Molhados de mar.

Não sei se é conto de areia
Ou se é fantasia
Que a luz da candeia alumia
Pra gente contar.

Um dia morena enfeitada
De rosas e rendas
Abriu seu sorriso de moça
E pediu pra dançar.

A noite emprestou as estrelas
Bordadas de prata
E as águas de Amaralina
Eram gotas de luar.

Era um peito só
Cheio de promessa era só
Era um peito só cheio de promessa (2x)

Quem foi que mandou
O seu amor
Se fazer de canoeiro
O vento que rola das palmas
Arrasta o veleiro
E leva pro meio das águas
de Iemanjá
E o mestre valente vagueia

Olhando pra areia sem poder chegar

Adeus, amor

Adeus, meu amor

Não me espera

Porque eu já vou me embora

Pro reino que esconde os tesouros

De minha senhora

Desfia colares de conchas

Pra vida passar

E deixa de olhar pros veleiros

Adeus meu amor eu não vou mais voltar

Foi Beira-Mar, foi Beira-Mar quem chamou

Foi Beira-Mar ê, foi Beira-Mar (2x)

Essa música nos conduz à vivência à beira do mar, do sofrimento e da angústia da mulher do pescador que não sabe se ele voltará um dia... Para amenizar suas dores, ela se prende às promessas. Mais uma música cuja figura de Iemanjá é representada como um ser que encanta os homens e os levam para o fundo do mar, tomando-lhes dos braços de suas esposas. No Brasil, há uma lenda mitológica, extremamente conhecida, em que uma figura mística, em forma de sereia, aparece para os pescadores, com o objetivo de desnordeá-los, através de sua beleza e do seu canto, levando-os para o fundo do mar. Essa lenda popular foi atribuída ao Orixá Iemanjá, logo a importância de se conhecer o mito: é graças a ele que a memória do povo se renova e se mantém, preservando o sentido e significado de seus ritos. Há uma inseparabilidade da intencionalidade dos ritos e dos mitos que narram os modos de ser das divindades e o que elas esperam dos seres humanos. (VILHENA, 1996, p.464. apud CORONA, 2016, p.45).

Outra referência trazida na canção das religiões afro é sobre “Beira Mar” um tipo de Ogum que é conhecido por proteger os mangues, as praias e as marés, na mitologia africana esse mito é bastante conhecido, pois Ogum casou com Iemanjá e tiveram muitos filhos, por esse motivo Ogum protege os territórios que margeiam as águas de Iemanjá.

Durante a execução da canção, outras características podem ser observadas no fonograma: ela recebe uma grande influência do ijexá¹⁰, pelo frequente uso da melodia de instrumentos como agogô e xequerê. Outro ponto bastante interessante, é a estrutura utilizada no refrão da música, o chamado “refrão de coro”, cuja primeira voz canta sozinha e logo depois um grupo maior responde. Esse estilo de canto é muito comum nos terreiros onde o babalorixá ou Yalorixá canta e os seus filhos de santo respondem.

3.3.5 A Deusa Dos Orixás

Durante sua carreira, diversas músicas foram feitas por encomenda ou construída com o intuito de agradar a intérprete como a Canção como “A Deusa Dos Orixás”. A devoção que Clara tinha por Ogum e Iansã era notória para todos os grandes compositores. Dessa forma, visando a essa identificação da artista, os autores escreviam especialmente para ela. Quase todos grandes letristas da época queria ter uma canção gravada pela cantora, o sucesso da artista era tão grande que, se ela gravasse, era certeza que seria um grande sucesso.

Os compositores Antônio Carlos Nascimento Pinto e o Romildo Souza Bastos foram uns dos letristas mais gravados pela cantora, pois a identificação com ela foi tão grande que a artista criou um laço de amizade com esses compositores; eles eram considerados um dos seus letristas preferidos. Essa canção, além de ter se tornado um dos maiores sucesso da cantora, também foi o maior dos autores. Assim, Romildo Basto declarava em algumas entrevistas que Clara era a própria personificação da rainha dos Orixás e que a música foi feita para ela e que nenhuma outra pessoa, poderia gravar. A canção foi um grande acontecimento, uma das mais tocadas em rádio. O disco teve uma vendagem fenomenal e as emissoras da época queriam a presença de Clara em seus programas de televisão.

O disco Claridade vendeu aproximadamente um milhão de cópias. Nunca uma cantora tinha atingido números tão expressivos. Na capa desse disco, Clara aparece com cabelos longos avermelhados e com o semblante sorridente ao lado de flores de hibiscos avermelhas; acima, está o nome do álbum em preto, logo abaixo, em destaque, está o seu nome em letras grandes e avermelhas. Já no fundo da capa do disco, a artista está deitada no campo com flores amarelas e uma blusa de renda branca. Nessa capa, há pouca referência a religiosidade cantada e expressa

¹⁰ É um ritmo musical que tem origem Iorubá e foi trazido de África, oriundo da cidade nigeriana e são muito cantados e tocados nos terreiros e blocos afros da Bahia.

pala cantora, só a permanência da cor branca em sua vestimenta e a escolha por elementos ligados à natureza.

No clipe de divulgação da canção, foi usado o que era de mais moderno na época, Clara cantava em um cenário retratando a figura de uma mulher de cabelos longos, estendendo-se do céu até as águas do mar, debruçando-se sobre a areia. Clara Nunes se apresentava com um vestido longo de cor branca e detalhes amarelos. O que chama atenção nesse detalhe da roupa, é que o amarelo é a cor geralmente ligada ao orixá Oxum e não a Iansã que está ligada em alguns terreiros, pela cor vermelha e em outros, pela cor rosa. Além das cores da vestimenta, outro elemento que me chama bastante atenção é a guia de Oxalá que a cantora utiliza na gravação. Além disso, há visivelmente o detalhe da maneira de ela se apresentar, toda imponente como se estivesse empunhando uma espada na mão, uma característica do orixá Iansã e ainda de pés descalços.

Além de todos esses elementos citados na elaboração do material de divulgação do disco, na letra da canção, podemos encontrar a presença de outras influências religiosas como, por exemplo de outros orixás com Xangô e Ogum.

A Deusa Dos Orixás

Toninho Nascimento / Romildo Bastos.

Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 (3X)

Yansã penteia os seus cabelos macios
 Quando a luz da lua cheia clareia as águas do rio
 Ogum sonhava com a filha de Nanã
 E pensava que as estrelas eram os olhos de Yansã

Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar

Na terra dos orixás, o amor se dividia

Entre um deus que era de paz
 E outro deus que combatia
 Como a luta só termina quando existe um vencedor
 Yansã virou rainha da coroa de Xangô

Mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar
 mas Yansã, cadê Ogum? Foi pro mar

Um aspecto interessante desse fonograma é que ela foi composta utilizando como base a mitologia dos orixás, um Odu de Iansã, Ogum e Xangô. Na mitologia dos orixás existem diversos odus sobre a rivalidade entre Ogum e Xangô. As histórias contam que eles disputavam pelo amor de Oiá (Iansã) e sobre a traição sofrida por Ogum. Esses odus têm o objetivo de tentar explicar as fragilidades humanas e demonstra como ocorreu a criação do mundo.

No livro mitologia dos orixás, Reginaldo Prande (2001) nos relata diversos contos a exemplo desse:

Oiá era uma mulher muito desejada, que além de bela, sedutora e guerreira preparava deliciosos acarajés como ninguém. Um dia xangô raptou Oiá da casa de Ogum. Voltando de uma caçada, Ogum ficou ciente do ocorrido e mandou uma mensagem para Xangô: iria buscar a sua mulher. Começava a rivalidade pela conquista de Oiá. Os dois prepararam-se para o litígio. Cada um consultou Ifá e fez as oferendas necessárias e ambos colocaram as oferendas numa estrada. Ogum ofereceu o inhame e farofa. Xangô, por sua vez, ofereceu amalá e orobôs, Ogum apresentou-se com sete escravos e Xangô com 12. Ogum não se amedrontou e ambos partiram para a luta. Antes, porém, comeram das comidas oferecidas. Começaram a luta e nunca mais pararam. E até hoje dessa guerra muitas aventuras foram contadas. Nessa luta Oiá ganhou de Ogum uma espada e nunca mais deixou de ser uma guerreira. Muitas aventuras dessas guerras são contadas e todas falam de uma Oiá guerreira e amante, sempre disputada por Xangô e Ogum, os seus amados. (p.307)

Dessa forma, podemos deduzir que os compositores dessa canção se utilizaram desse conhecimento passado de geração a geração para se apropriar da mitologia afro-religiosa e construir letras, versos e melodia. A música é dividida em duas estrofes e um refrão em que na primeira estrofe, ele fala sobre como Xangô admirava a beleza de Iansã e para cada canto do mundo que olhasse, ele só conseguia enxergar seus atributos. Já na segunda estrofe, ele retrata a batalha travada pelos dois orixás para conseguir ficar com o coração de Iansã. Intercalados

pelo refrão que demonstra Ogum se afastando de Oiá reconhecendo a derrota e se isolando no mar.

3.3.6 Banho De Manjeriçã

Como já foi citada anteriormente, neste trabalho, a música tem um poder fascinante na religião e na cultura. Essa composição de João Nogueira que é cantor, letrista e músico, amigo íntimo de Clara Nunes. Paulo Cesar Pinheiro compositor, letrista e musicista e marido de Clara Nunes na época da composição, apresenta uma brasilidade impressionante em uma música com duas estrofes e um refrão. Nela, os compositores conseguiram retratar todo o misticismo do povo brasileiro, independentemente de sua fé, nessa canção, eles trazem as principais crendices populares do Brasil.

Esse fonograma foi gravado no disco “Esperança de 1979”. Nesse long play, além de ter seu marido como compositor, ele também se tornou seu produtor artístico. Durante esse interstício, a cantora tenta seguir uma linha menos religiosa e mais popular. A nova roupagem da artista era muito mais que as escolhas das músicas, as quantidades de adereços e elementos religiosos que era vistos em palco e ficaram reduzidos ou foram utilizados de forma mais discreta.

Nessa capa do disco especificamente, a cantora aparece de frente, segurando na mão de duas crianças, enquanto outras brincavam no fundo: ela está de cabelos soltos, castanhos e com um sorriso no rosto. Utiliza pulseiras bancas e douradas, uma roupa branca muito elegante, no fundo do disco a roupa aparece com mais nitidez com um blazer, saia branca e alguns colares, mas que não lembra em nada, as roupas rodadas utilizadas anteriormente em outros trabalhos. Durante essa nova fase, Clara tentava retirar o estigma de “cantora de macumba e queria ser conhecida como uma cantora popular”.

Banho De Manjeriçã

João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro

Eu vou me banhar de manjeriçã
 Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão
 E vou voltar lá pro meu congado
 Pra pedir pro santo

Pra rezar quebranto

Cortar mau olhado

E eu vou bater na madeira três vezes com o dedo cruzado

Vou pendurar uma figa no aço do meu cordão

Em casa um galho de arruda 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 um toque de mão

E pai Antônio cura desengano

E tem a reza de São Cipriano

E têm as ervas que abrem os caminhos pro cristão.

A canção é uma representação fidedigna do pluralismo religioso existente no Brasil. Durante os versos da música, a cantora interpreta a interface da religiosa brasileira em que a força cultural faz com que pessoas de diversas crenças acreditem em energias negativas, maus presságios e olho grande (inveja). Portanto, mesmo que tais práticas sejam oriundas de outra religião cujas pessoas se declara não praticante, ela se ampara na cultura para explicar tais atitudes. Em geral, as pessoas justificam tais atitudes com uma atividade passada de geração a geração, herdadas de pais, tios e avós.

Isso não os tornam seguidores de religiões afro-brasileiras, logo, a música é carregada desse sincretismo religioso herdado do povo africano: a letra da música demonstra práticas inerentes das casas de candomblé e umbanda onde a frente da casa é preparada para a chegada de seus visitantes. Todos esses elementos são tão culturais e ao mesmo tempo tão religiosos, chegando até a confundir os mais incrédulos; o hábito de plantar pimenta na frente de casa é um costume que já se naturalizou ou de colocar uma figa na criança quando nasce. Para os adeptos das religiões de matriz africana, não existe axé sem folha, sem água, sem fogo, sem pedra, simplificando, sem a força da natureza. No final da canção, a letra enfatiza as boas energias para todo o cristão, porém, as religiões de matrizes africanas não são consideradas religiões cristãs, pois eles acreditam em outros deuses, ficando nítido mais um ponto de sincretismo religioso e da ação cultural.

Para Prandi (2004) esse movimento ocorre devido:

[...] ao longo do processo de mudanças mais geral que orientou a constituição das religiões dos deuses africanos no Brasil, o culto aos orixás primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo; depois apagou elementos negros para ser universal e se inserir na sociedade geral, gestando-se a umbanda; finalmente, retomou origens negras para transformar também o candomblé em religião para todos, iniciando um processo de africanização e dessincretização para alcançar sua autonomia em relação ao catolicismo. Nos tempos atuais, as mudanças pelas quais passam essas religiões são devidas, entre outros motivos, há necessidade da religião se expandir e se enfrentar de modo competitivo com as demais religiões. A maior parte dos atuais seguidores das religiões afro-brasileiras nasceu católica e adotou a religião que professa hoje em idade adulta. (p.224)

Ao finalizar a canção, enfatiza as mais diferentes representações da cultura popular como por exemplo a rezadeira, as pessoas mais antigas da comunidade que possuíam o conhecimento de utilizar rezas e ervas.

[...] são senhoras idosas conhecidas e muito respeitadas na comunidade onde residem. Apresentam forte ligação religiosa. Acreditam-se possuidoras de um “dom”, foram agraciadas por uma dádiva. Este “dom” é compreendido como algo divino, sagrado, não um poder próprio especial. Na sua maioria, pertencem à religião católica ou a religiões de matrizes africanas e indígenas. Há casos que praticam o culto em ambas as religiões. Podemos identificar elementos de pelos menos duas grandes religiões em suas práticas de benzeção. Por exemplo, utilizam terços, água, e orações, elementos ligados à religião católica. Outras vezes praticam com ramos verdes ou outros elementos ligados às religiões afros. O ritual da benzeção deve ser realizado durante três vezes para cada pessoa em dias seguidos. De acordo com a fala das benzedeadas é necessário ter fé, não apenas de sua parte, mas principalmente por parte da pessoa que procura a benzeção. (CALDA, ALVES, MENEZES. 2016, p.165).

Para finalizar, a canção ainda faz referências a uma conhecida crendice popular: o “fechamento do corpo”. Esse tipo de trabalho se popularizou por ser bastante procurado por pessoas que passavam por algum tipo de risco ou por pessoas que viviam à margem da sociedade. Aqueles que buscam esse tipo de trabalho se protegem para que absolutamente mal algum possa abater sobre sua vida. Esse tipo de encanto ou magia conhecida como “fechar o corpo” tomou uma força tão grande na cultura popular, que se tornou tema de diversos contos, novelas, romances e filmes e se mantém no imaginário popular até os dias atuais.

3.3.7 Brasil Mestiço, Santuário Da Fé

Ao explorar a letra desta canção, nos deparamos com uma nova fase da artista cuja religiosidade adquire um papel coadjuvante; ela pretendia alcançar novos objetivos e fica muito evidente na nova forma de conduzir as apresentações e de compor as letras de Paulo Cesar Pinheiro, seu companheiro, o qual se torna responsável por conduzir as escolhas das canções e os compositores. O trabalho de Paulo Pinheiro sempre foi de muito bom gosto e carregava um

traço meio bossa nova; nessa música, em especial, ele teve como parceiro de escrita o compositor Mauro Duarte de Oliveira, conhecido apenas como Mauro Duarte que foi um cantor e esplêndido letrista de samba brasileiro.

Além de escrever letras de músicas e cantar samba, ganhou a vida como ourives e bancário. Esse fonograma foi gravado no disco “Brasil Mestiço” em 1979, o qual a capa é uma das mais conhecidas, pois Clara Nunes aparece dançando Jongo com vovó Maria Joana no morro da Serrinha, com os pés descalços na lama e vestida em um vestido branco, com os cabelos soltos e frisada com uma técnica chamado permanente, em que os cabelos dão uma aparência afro ou cacheados e no fundo, um homem negro com um atabaque.

A direção artística do disco e do show era assinada por Bibi Ferreira¹¹: era realmente um grande espetáculo de cultura brasileira. Foi nesse espetáculo que Clara Nunes apareceu pela primeira vez com a famosa tiara de conchas do mar. A música a ser analisada não possui clip de divulgação, porém existe um especial gravado pelo canal Brasil, no teatro que leva o nome da cantora no qual poderemos ver mais detalhes de sua performance em palco e sua caracterização com um vestido rodado branco, detalhes em conchas e a famosa tiara de conchinhas do mar. Nos braços dois contregum¹² enfeitados e que são utilizados como adereço.

Brasil Mestiço Santuário Da Fé

Paulo César Pinheiro / Mauro Duarte

Vem desde o tempo da senzala

Do batuque e da cabala

O som que a todo povo embala 2x

E quanto mais o chicote estala

E o povo se encurrala

O som mais forte se propala 2x

E é o samba

E é o ponto de umbanda

E o tambor de Luanda

¹¹Abigail Izquierdo Ferreira foi apresentadora, atriz, cantora, compositora, diretora de teatro, espetáculos e atriz. Criada desde criança nos palcos, é reconhecida por sua atuação e direção em musicais. Tinha ascendência portuguesa e espanhola, era filha do ator brasileiro Procópio Ferreira e da bailarina argentina Aída Izquierdo.

¹² São fios de palha que formam um traçado semelhante a uma corda e que serve como um forte amuleto de proteção.

é o maculelê e o lundu
 É o jogo do caxambu
 É o cateretê, é o côco e é o maracatu
 O atabaque do caboco, o agogô de afoxé.
 É a curimba do batucajé
 É a capoeira e o candomblé
 É a festa do Brasil mestiço, santuario 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

Uma vez que nessa fase, a religiosidade deixa de ser seu único foco, nesse trabalho a artista começa a apresentar características um pouco diferenciadas dos outros trabalhos. Pode enxergar que as canções vêm carregadas de críticas sociais, mas não abandona por total os ritos e mitos religiosos.

Agora, as músicas fazem com que seu público compreenda o terror que foi o período da escravização de seres humanos no Brasil, as ricas heranças culturais deixadas pelos povos africanos. [...] a sociedade não é só produto da cultura, mas condição necessária a ela. No interior de uma sociedade se estrutura, distribui e coordena as atividades de construção de mundo e só na sociedade os produtos dessas atividades podem durar. Em sociedade o homem produz instrumentos, linguagem e valores [...] (BERGER, 2017, p.75). Na canção citada acima a letra tenta reverenciar todos os ritmos, trazidos pelo povo negro, oriundas de diversos povos os quais, no passado, viviam na região onde hoje ficam os países Nigéria, Guiné, Cabo Verde, Senegal, Togo, Benin, Costa do Marfim, Serra-Leoa, Gana, Libéria, Mauritânia, São Tomé e Príncipe, Guiné Equatorial, Gabão, Camarões, República do Congo, Angola e Moçambique. Dessa forma, cada grupo social trouxe sua cultura e sua musicalidade: o tambor de Luanda, maculelê, lundu, jogo do caxambu, cateretê, coco, maracatu, o som atabaque de caboco e o agogô do afoxé e curimba do batucajé.

As crenças, a cultura, os atos que cada um cumpre no grupo, são lhos anteriores e exteriores: já existiam antes dele nascer e lhos foram impostos pela educação, pela influência da coletividade, fortalecendo e promovendo laços de união entre os indivíduos. (MAGALHÃES,

1979, p.42-43, Apud CORONA 2016, p.53). Mas apesar de toda essa riqueza cultural, o primeiro som que os povos africanos escravizados ouviram, ao chegar ao Brasil, foram o estalar do chicote na pele. Através do sofrimento, esses povos se reorganizaram com seus deuses, mitos, ritos, danças e crenças e estruturaram seu santuário da fé nos diversos terreiros de Umbanda e Candomblé espalhados por todo país. A canção em seus versos finais retrata a resistência e as poucas armas que possuíam para reagir, por consequência, o seu próprio corpo torna-se arma de resistência e surge a capoeira e a permanência de sua religião e da sua língua.

4 CONCLUSÃO

Para complementar rememoro que o auge da intérprete Clara Nunes foi marcado por um período de extrema repressão de um regime ditatorial, marcado pela luta da classe, pelo movimento artístico da tropicália¹³ e pelos grupos sociais e estudantis que se mobilizavam em torno de debates sobre a miscigenação e na construção de um Brasil para todos os brasileiros. Já a classe política burguesa buscava um consenso científico entre os intelectuais sobre o que seria a reforma de base¹⁴ do presidente João Goulart¹⁵. O que devemos concluir é que o surgimento de Clara não foi algo sem fundamento ou um simples acaso, o povo brasileiro precisava de um instrumento que reacendesse a sua esperança, engrandecendo a ideia de pertencimento a um país. Para a elite detentora do poder e da indústria cultural, era a construção de ideia nacionalista, para as massas, a oportunidade de mostrar toda sua alegria e sua miscigenação com todos os seus barangandãs: era o momento de se apropriar da cultura e consequentemente da religião. Quando durante a pesquisa declaro que a musicalidade de Clara Nunes estabeleceu mudanças significativas na sociedade brasileira, faço um traçado temporal entre antes e depois da cantora. E demonstro o motivo que Clara Nunes não negou suas origens e tornou-se uma figura totalmente atuante na desmistificação e na difusão das religiões de matriz africana.

Em paralelo aos anos de maior sucesso de sua carreira, em especial, a Umbanda teve o seu maior crescimento entre os brasileiros em números de adeptos e o crescimento e expansão dos terreiros, onde houve criação de Federações para registros das mesmas. Ao mesmo tempo,

¹³ Movimento cultural brasileiro da década de 1960 que tinha como principal objetivo a inovações estéticas radicais, e que mesclavam elementos de manifestações tradicionais da cultura do Brasil.

¹⁴ Propostas de mudanças consideradas necessárias à renovação das instituições socioeconômicas, político e jurídicas brasileiras.

¹⁵ 24º presidente do Brasil, João Goulart e foi destituído por um golpe, em 1964.

a literatura umbandista se tornou variada e teve um aumento significativo de pessoas que se declaravam negras e mestiças.

Dos anos 1950 até os anos 1970, a Umbanda contou com o apoio significativo de políticos. Essa relação acabou sendo mais visível nas festas comemorativas da religião, como a festa de Iemanjá. Em algumas comemorações, dava-se o espaço para os políticos fazerem seus discursos. Através dessa associação foi criada uma ponte entre as necessidades das Tendias e seus adeptos e o poder público. Até o início dos anos 1970, a Umbanda passou pelo seu auge em relação ao aumento de adeptos, bem como de terreiros e popularidade. Em 1961, foi realizado o Segundo Congresso Brasileiro de Umbanda. Nesse evento, que teve como sede o Maracanãzinho, reuniram-se vários umbandistas (que assumiram essa nomenclatura) de vários estados do Brasil. Um dos objetivos era avaliar a situação da Umbanda desde o primeiro Congresso, bem como acrescentar outras conclusões. Uma delas era reafirmar a Umbanda como religião brasileira, além da conclusão sobre a origem do vocábulo Umbanda, que viria da língua africana quimbundo. É interessante notar a aproximação com a influência africana, apesar de ainda ser discreta. Isso ocorreu pela importante atuação de Cavalcanti Bandeira, representante da União dos Umbandistas de Santa Tereza e do Centro Espírita Tia Maria. Suas duas teses apresentadas nesse congresso, sob o título de “Dogmatismo e hierarquia e Interpretação histórica e etimológica do vocábulo Umbanda”, além de reaproximar a cultura africana, também trazem a preocupação com a organização da religião. (FERNANDES, HENN 2018, p.698)

Dessa forma, não poderia ser leviano em declarar que Clara Francisca era umbandista, candomblecista, kardecista ou católica e muito menos elevá-la a uma espécie de sacerdotisa, clériga ou Yalorixás. Vale ressaltar que Clara Nunes acima de qualquer que seja a denominação religiosa, ela era uma brasileira, apaixonada pela sua arte e pela sua cultura, consciente de sua ancestralidade e uma artista com um potencial impressionante, pois dominava o canto com maestria e a técnica da linguagem cênica. Apesar de todos os elementos encontrados em torno da religiosidade da artista pesquisada neste trabalho de pesquisa, não pretendíamos definir a qual entidade religiosa Clara Nunes pertencia, o nosso interesse como pesquisador das ciências da religião era aprofundarmos o conhecimento entorno de religião e da cultura e mais especificamente da música popular brasileira.

Sendo assim, no que se refere à religiosidade de Clara Nunes, o que podemos afirmar é que ela alicerçava sua fé nas mais diversas manifestações do sagrado e somado ao um grande respeito aos nossos antepassados, isso tudo forneceu organismo suficiente para edificação de uma carreira brilhante e sólida, tendo como base a religiosidade do povo brasileiro, podemos ressaltar sua atuação criativa dentro da MPB - música popular brasileira que foi extremamente benéfica. Uma vez que sua arte favoreceu e estabeleceu a ponderação entre as diversas religiões na diminuição do estereótipo da população negra e na formação de uma sociedade mais tolerante e conhecedora de seu acervo cultural. Clara fez e até hoje faz o seu povo cantar sua cultura e seus deuses, sua religiosidade o seu sincretismo.

Em meio às inúmeras mudanças ocorridas na sociedade, provocando alterações, gerando, assim, o enfraquecimento das religiões de matrizes africanas e conseqüentemente cooperando para o esfacelamento dessa cultura ancestral. Percebe-se, com isso, que ao olharmos para o atual contexto da música e de outras representações culturais, lamentavelmente, pouco encontraremos do ontem inserido na cultura de massa. Os olhares de hoje estão direcionados a uma dominação cultural americanizada. Será que já estamos correndo o risco de que em um período muito breve, a sociedade passe a não compreender a complexidade e o significado de manter referências das suas heranças culturais ou de interpretá-las apenas sob certo viés, parcial e posicionado segundo determinados interesses?

Compreendo que essa pesquisa não poderá responder todos os questionamentos em torno da artista, muito menos da música, da religião e da cultura, apesar disso reenterro meu compromisso em seguirmos de forma persistentes em busca de mais conhecimentos e respostas aos fenômenos humanos, religiosos, sociológico, culturais, históricos, filosóficos, antropológico e da música, pois ao finalizar, tenho a compreensão da importância da pesquisa da religião e da cultura, pois diferente de nossos antepassados, hoje, podemos deixar como espólio algo de concreto para nossas futuras gerações, para que mais jovens se reconheçam como herdeiros de uma ancestralidade riquíssima.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, W. **A indústria cultural:** o iluminismo como mistificação de massas. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 169 a 214. Disponível em < <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/ADORNO.pdf?1349568504>> acesso em 20 de maio de 2023.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade.** tradução Juba Elisabeth Levy. São Paulo, ed Paz e Terra 1903-1969.

ADORNO, Theodor.W. **Filosofia da Nova Musica.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

ADORNO, Theodor.W. **Introdução à Sociologia da Música:** Doze preleções teóricas. São Paulo: UNESP, 1969.

AMARAL Rita, SILVA Vagner Gonçalves da. **Foi Conta Para Todo Canto: As Religiões Afro-Brasileiras Nas Letras do Repertório Musical Popular Brasileiro.** Salvador, Afro-Ásia, 2006. P.189-235 Disponível em < <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21117>> acesso em 14 de abril de 2022.

ARAÚJO, Anderson Leon Almeida de. **Terreiro do Santo & Terreiro do Samba: Construções Subjetivas dos Sambistas Sobre sua Vivência Afro-Religiosa.** Nova Iguaçu, 2013. P 44-54.

ARAÚJO, Glauber Souza. **Paul Tillich e sua Teologia da Cultura.** Revista Eletrônica Correlatio, 2005. Disponível em < <https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/COR/article/view/1742/1733>> acesso em 12 de agosto de 2021.

ARAÚJO, Luís Eduardo Santos, MACHADO, Glaucio José Couri. **Do Terreiro ao Catolicismo: uma breve análise musical do samba em Zeca Pagodinho.** Revista brasileira de estudo fonográfico, 2021. Disponível em < <http://revistaestudosfonograficos.com.br/index.php/rebef/article/view/3>> acesso em 09 de outubro de 2021.

BAKKE, Rachel Rua Baptista, **Tem Orixá No Samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da Umbanda na música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Religião e Sociedade: 2007. Disponível em < Fonte: www.claraguerreira.hpg.ig/. > acesso em 05 de maio 2023.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** Tradução RETO, Luís Antero, PINHEIRO, Augusto. São Paulo, Ed. 70/2016, 1997.

BERGER, Peter Ludwig. **Os múltiplos Altares da Modernidade.** Petrópolis: Vozes, 2017.

BEZERRA, Karina. **História Geral Das Religiões.** Recife, UNICAP, 2011. Disponível em < <https://www1.unicap.br/observatorio2/wp-content/uploads/2011/10/HISTORIA-GERAL-DAS-RELIGIOES-karina-Bezerra.pdf> > acesso em 09 de agosto de 2022.

BRÜGGER, Silvia M. J. **Brasil Mestiço pede a bênção, Mãe África.** In: BRÜGGER, S. M. J. (Org.) O Canto Mestiço de Clara Nunes. São João del Rei: UFSJ, 2008.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **Clara Nunes: uma cantora popular.** Fortaleza, XXV Simpósio Nacional De História, 2009. Disponível em < https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_e6929ee4d510170ef804af2bbefe4bcc.pdf> acesso em 09 de agosto de 2022.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. **O povo é tudo! :Uma análise da carreira e da obra de Clara Nunes;** Uberlândia: ArtCultura, 2008. Disponível em <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0599-silviamariajardimbrugger> acesso em 12 de agosto de 2023.

CALDAS, Marcus Túlio, ALVES, Maria Jeane dos Santos, MENEZES, Anderson de Alencar. **Benzeção e busca de sentido: uma reflexão a partir das práticas das benzedeadas.** São Paulo. Paulinas, Revista de Cultura Teológica 2016.p. 161-177. Disponível em <

<https://revistas.pucsp.br/index.php/culturateo/article/view/rct.i87.28558> > acesso em 09 de agosto de 2022.

CALVANI, Carlos Eduardo B. **Momentos de beleza** – Teologia e MPB a partir de Tillich. Revista Eletrônica Correlatio, 2005. Disponível em <https://www.metodista.br/revistas/revistasmetodista/index.php/COR/article/view/1742/1733> acesso em 09 de agosto de 2021.

CAVALCANTE, Ricardo Bezerra, CALIXTO, Pedro, PINHEIRO, Marta Macedo Kerr. **Análise de Conteúdo:** Considerações Gerais, Relações Com A Pergunta De Pesquisa, Possibilidades E Limitações Do Método. João Pessoa, Inf. & Soc. v.24, 2014. p. 13-18 Disponível em < <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/10000/10871> > acesso em 10 de fevereiro de 2024.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Anos de chumbo ou anos de ouro?** A memória social sobre o governo Médici. Rio de Janeiro, ed. Estudos Históricos vol. 22, 2009. p. 85-104. Disponível em < https://www.academia.edu/69764025/Anos_de_chumbo_ou_anos_de_ouro_A_mem%C3%B3ria_social_sobre_o_governo_M%C3%A9dici?uc-sb-sw=112057821 > acesso em 05 de maio de 2024.

ELIADE, Mircea **O sagrado e o profano.** tradução Rogério Fernandes. São Paulo, Ed. Martins Fontes Ltda, 1992. Disponível em < <https://reinopoderegloria.files.wordpress.com/2013/08/mircea-eliade-o-sagrado-e-o-profano.pdf> > acesso em 24 de abril de 2023.

FERNANDES, Stéfani Martins, HENN, Leonardo Guedes. **As Voltas Da Religião:** O Desenvolvimento Histórico da Umbanda. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB-Fundamentalismo Religioso, Política e Laicidade, V. 15, 2018. Disponível em < <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/issue/view/2243> > acesso em 09 de dezembro de 2023.

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes, Guerreira da Utopia.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2 ed, 2019.

GUEVARA, Arnoldo José de Hoyos. **Educação e Aprendizagem:** São Paulo, 2019.

KNEALE, Matthew . **Crença Nossa Invenção Mais Extraordinária:** A Invenção Dos Deuses. Tradução Fernando Santos. São Paulo, WMF Martins fontes, 2017.

LELIS, Romulo. Durkheim e a Origem da Sociologie Religieuse. Brasília: 18º Congresso Brasileiro de Sociologia, 2017. Disponível em < <http://www.adaltech.com.br/anais/sociologia2017/listaresumos.htm> > acesso em 02 de maio de 2023.

MATHEUS, Maurilio. **A religião e o conceito de Religião em Paul Tillich.** (In) Juiz de Fora, UFJF, 2004. p. 09-24.

MELO, Eduardo da Silva, MACHADO, Glaucio José Couri. **A religião na música e a música na religião**. Reflexão Acerca de uma Relação Dialogal; Revista brasileira de estudo fonográfico, 2021. Disponível em <<http://revistaestudosfonograficos.com.br/index.php/rebef/article/view/3>> acesso em 09 de outubro de 2021.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 2ª ed. 1995.

NAVARRO, Vinicius Broetto. **Considerações Acerca Da Indústria Cultural Em Adorno e Horkheimer**. Uberlândia, 2018. P. 13.

PICCHI, Achille Guido. **A Música e os Inícios do Homem**. Bauru, 2008.p 43-48. Disponível em <https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v29_n1_2008_art_02.pdf> acesso em 10 de fevereiro de 2022.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. **Do canto popular ao “ponto cantado”**: canção popular e musicalidade afro-religiosa. Canoas: Unilasalle: 2018. Disponível em <http://www.revistas.unilsalle.edu.br/index.php/Mouseion> acesso em 12 de agosto de 2021.

PRANDI, Reginaldo, SANTOS, Renan William dos. **Orixás na música popular brasileira: História & Música, história cultural da música popular**. Belo Horizonte; São Paulo, Autêntica, 2002.

PRANDI, Reginaldo, VALLADO Armando. **Xangô, rei de Oiô**: Dos yorùbá ao candomblé kétu. São Paulo: Edusp, 2010. Disponível em < <https://repositorio.usp.br/item/002216215>> acesso em 20 de março de 2023.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. Itanhaém: Revista Estudos Afro-Brasileiros, 1997. Disponível em <https://reginaldopranti.fflch.usp.br/sites/reginaldopranti.fflch.usp.br/files/inline-files/Deuses_africanos_no_Brasil_0.pdf> acesso em 20 de março de 2023.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Modernidade com feitiçaria**: Candomblé e Umbanda no Brasil do século XX: São Paulo, Rev. Tempo- Social-USP, 1990.

PRANDI, Reginaldo. **Religiões do Brasil**: O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. São Paulo: Estudos Avançados-USP, 2004. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10033> > acesso em 20 de maio de 2023.

QUEIROZ, Luan da Siva. **Musica fé e devoção**: A expressão a Religiosa Cantada e celebrada na performance Musical Catopês. Salvador. UFBA, 2002. Disponível em < <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9099/2/Queirozparte2.pdf>> acesso em 24 de junho de 2022.

SILVA, Emerson de Paula. **O Corpo Como Texto:** (in) Clara Nunes e a performance da fé. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara: 2021. Disponível em < https://agendapos.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/5499.pdf> acesso em 20 de março de 2023.

SILVA, Gilda Olinto do Valle. **Capital Cultural Classe e Gênero em Bourdieu.** Informare, 1995. Disponível em < <https://ridi.ibict.br/bitstream/123456789/215/1/OlintoSilvaINFORMAREv1n2.pdf> > acesso em 09 de agosto de 2022.

SILVEIRA, Emerson Sena da. **O Samba de Clara Nunes:** Religião afro-brasileira e musicalidade; observatório da religião, 2014. Disponível em < <https://periodicos.uepa.br/index.php/Religiao/article/view/448>> acesso em 24 de agosto de 2021.

SOBRAL, Maria Neide, BRETAS, Silvana A. **Pesquisa em Educação:** Interfaces, Experiências e Orientações. Maceió: EDUFAL, 2016.

VIEIRA, Juliana Lessa. **O samba e a comercialização da cultura da classe trabalhadora carioca (1916-1930).** Rio de Janeiro, XXVI simpósio Nacional de História, 2013. Disponível em < http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364956837_ARQUIVO_Osambaeacomercializacaoadaculturacarioca_1916-1930_.pdf > acesso em 02 de janeiro de 2023.

Ilustração:

<https://www.institutoclaranunes.com>

[pagepalaciodeiemanja/about/?ref=page_internal](https://www.institutoclaranunes.com/pagepalaciodeiemanja/about/?ref=page_internal)

<https://www.incomunidade.pt/rapsodia-e-ressonancias-no-canto-de-clara-nunes-macunaima-e-a-danca-das-linguagens-beatriz-helena-ramos-amaral/>> acesso em 10 de maio 2023

6 APÊNDICES:

Tabela 1: Lista de álbuns analisados

Nº	Álbuns analisados	Ano de Gravação
1.	A Voz Adorável de Clara Nunes	1966
2.	Você Passa, Eu Acho Graça	1968
3.	A Beleza Que Canta	1969
4.	Clara Nunes	1971
5.	Clara, Clarice, Clara	1972
6.	Clara Nunes	1973
7.	Alvorecer	1974

8.	Claridade	1975
9.	Canto das Três Raças	1976
10.	As Forças da Natureza	1977
11.	Guerreira	1978
12.	Esperança	1979
13.	Brasil Mestiço	1980
14.	Clara	1981
15.	Nação	1982

Fonte: elaborado pelo autor (2023)

Tabela 2: Lista de todas as músicas dos álbuns.

Nº	Músicas	Ano de Gravação
16.	Amor Quando É Amor	1966
17.	Ai De Quem	1966
18.	Poema Do Desencontro	1966
19.	Convite	1966
20.	Encontro	1966
21.	Adeus Rio	1966
22.	De Vez Em Quando	1966
23.	Tempo Perdido	1966
24.	Sonata De Quem É Feliz	1966
25.	Canção De Sorrir E Chorar	1966
26.	Enredo	1966
27.	Você Não é Como As Flores	1968
28.	Sabiá	1968
29.	Cheguei à Conclusão	1968
30.	Desencontro	1968
31.	Pra Esquecer	1968
32.	Rua D'Aurora	1968
33.	Você Passa E Eu Acho Graça	1968
34.	Sucedeu Assim	1968
35.	Grande Amor	1968
36.	Que é Que Eu Faço	1968
37.	De Esquina Em Esquina	1969
38.	Espuma Congelada	1969
39.	Meus Tempos De Criança	1969
40.	Gente Bôa	1969
41.	Graças A Deus	1969
42.	Guerreiro De Oxalá	1969
43.	Meus Tempos De Criança	1969
44.	Casinha Pequeninha	1969
45.	Foi Éle	1969
46.	Até Voltar	1969
47.	Felicidade	1969
48.	Hora De Chegar	1969
49.	Aruandê... Aruandá	1971
50.	Participação	1971
51.	Meu Lema	1971
52.	Ê Baiana	1971
53.	Puxada Da Rêde Do Xaréu (1)	1971
54.	Novamente	1971

55.	Misticismo Da África Ao Brasil	1971
56.	Sabiá	1971
57.	Rosa 25	1971
58.	A Favorita	1971
59.	Puxada Da Rêde Do Xaréu (2)	1971
60.	Feitio De Oração	1971
61.	Canseira	1971
62.	Morrendo Verso Em Verso	1971
63.	Sempre Mangueira	1972
64.	Seca Do Nordeste	1972
65.	Alvorada No Morro	1972
66.	Tempo A Bessa	1972
67.	Morena Do Mar	1972
68.	Puxada Da Rede Do Xaréu	1972
69.	Ilu Aye (Terra Da Vida)	1972
70.	Opção	1972
71.	Anjo Moderno	1972
72.	Tributo Aos Orixás	1972
73.	Último Pau De Arara	1972
74.	Vendedor De Caranguejo	1972
75.	Clarice	1972
76.	Tristeza Pé No Chão	1973
77.	Fala Viola	1973
78.	Minha Festa	1973
79.	Umas E Outras	1973
80.	Arlequim De Bronze (Ao Voltar Do Samba)	1973
81.	O Mais Que Perfeito	1973
82.	Quando Vim De Minas	1973
83.	Meu Cariri	1973
84.	Homenagem À Olinda, Recife E Pai Edu	1973
85.	É Doce Morrer No Mar	1973
86.	Jorge Amado.	1973
87.	Amei Tanto	1973
88.	Menino Deus	1974
89.	Samba Da Volta	1974
90.	Sindorerê	1974
91.	O que é que a baiana tem	1974
92.	Meu Sapato Já Furou	1974
93.	Punhal	1974
94.	Alvorecer	1974
95.	Nanaé, Nanã Naiana	1974
96.	Conto De Areia	1974
97.	Pau De Arara	1974
98.	Esse Meu Cantar	1974
99.	O Mar Serenou Candeia	1975
100.	Sufrimento De Quem Ama	1975
101.	A Deusa Dos Orixás Romildo / Toninho	1975
102.	Juízo Final	1975
103.	Tudo É Ilusão	1975
104.	Valsa De Realejo	1975
105.	Bafo De Boca	1975
106.	O Último Bloco	1975
107.	Ninguém Tem Que Achar Ruim	1975

108.	Às Vezes Faz Bem Chorar	1975
109.	Vai Amor	1975
110.	Que Seja Bem Feliz	1975
111.	Canto Das Três Raças	1976
112.	Lama	1976
113.	Alvorço No Sertão	1976
114.	Tenha Paciência	1976
115.	Ai Quem Me Dera	1976
116.	Risos E Lágrimas	1976
117.	Basta Um Dia	1976
118.	Fuzuê	1976
119.	Meu Sofrer	1976
120.	As Forças Da Natureza	1977
121.	Partido Da Clementina De Jesus	1977
122.	Senhora Das Candeias	1977
123.	Perdão	1977
124.	Homenagem À Velha Guarda	1977
125.	Rancho Da Primavera	1977
126.	Coisa Da Antiga	1977
127.	Coração Leviano	1977
128.	Sagarana	1977
129.	À Flor Da Pele	1977
130.	Palhaço	1977
131.	Guerreira	1978
132.	Mente	1978
133.	Candongueiro	1978
134.	Outro Recado	1978
135.	Zambelê	1978
136.	Quem Me Ouvir Cantar	1978
137.	Jogo De Angola	1978
138.	Ninguém	1978
139.	Moeda	1978
140.	Amor Desfeito	1978
141.	O Bem E O Mal	1978
142.	Tu Que Me Deste O Teu Cuidado	1978
143.	Banho De Manjeriçõ	1779
144.	Obsessão	1779
145.	Na Linha Do Mar	1779
146.	Apenas Um Adeus	1779
147.	Rolou	1779
148.	Minha Gente Do Morro	1779
149.	Ê Favela	1779
150.	Contentamento	1779
151.	Mulata Do Balaio	1779
152.	Jardim Da Solidão	1779
153.	Abrigo De Vagabundos	1779
154.	Feira De Mangaio	1779
155.	Morena De Angola	1980
156.	Sem Companhia	1980
157.	Viola De Penedo	1980
158.	Ninho Desfeito	1980
159.	Coração Em Chama	1980
160.	Peixe Com Coco	1980

161.	Brasil Mestiço, Santuário Da Fé	1980
162.	Dia A Dia	1980
163.	Estrela Guia	1980
164.	Retorno	1980
165.	Meu Castigo	1980
166.	Última Morada	1980
167.	Portela Na Avenida	1981
168.	Deixa Clarear	1981
169.	Coração Valente	1981
170.	Congada	1981
171.	Magoada	1981
172.	Minha Missão	1981
173.	Vontade De Chorar	1981
174.	Derramando Lágrimas	1981
175.	Como É Grande E Bonita A Natureza	1981
176.	Coroa De Areia	1981
177.	Nação	1982
178.	Menino Velho	1982
179.	Ijexá	1982
180.	Vapor De São Francisco	1982
181.	Novo Amor	1982
182.	Serrinha	1982
183.	Afoxé Pra Logun	1982
184.	Cinto Cruzado	1982
185.	Mãe África	1982
186.	Amor Perfeito	1982

Fonte: elaborado pelo autor (2023)

Tabela 3: Lista de álbuns e músicas pré-classificadas com referências religiosas.

Nº	Canções gravadas por Clara Nunes pré-classificada por elementos religiosos			
	Álbum	Música	Entidade ou elemento religioso	Religião
1.	A Beleza Que Canta	Graças A Deus	Deus	Católica
2.	A Beleza Que Canta	Guerreiro De Oxalá	Umbanda/Oxalá/mandinga/Obá/São Jorge e Ogum	Sincretismo religioso
3.	Clara Nunes	Aruandê... Aruandá	Aruandá/ Senhor do Bomfim/ Pai Joaquim	Sincretismo religioso
4.	Clara Nunes	Puxada Da Rêde Do Xaréu (1)	Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
5.	Clara Nunes	Misticismo Da África Ao Brasil	Saravá/ Pai Oxalá/agó/mironga/Preto Velho/gongar	Religiões Afro-brasileiras
6.	Clara, Clarice, Clara	Morena Do Mar	Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
7.	Clara, Clarice, Clara	Anjo Moderno	Céu/Anjos	Católica
8.	Clara, Clarice, Clara	Tributo Aos Orixás	Orixás/ Umbanda/ Candomblé	Religiões Afro-brasileiras
9.	Clara Nunes	Minha Festa	Deus	Católica

10.	Clara Nunes	Umas E Outras	Paraíso/rosário/rezar/Deus	Católica
11.	Clara Nunes	Meu Cariri	Deus/Céu	Católica
12.	Clara Nunes	É Doce Morrer No Mar	Sereia/ Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
13.	Alvorecer	Menino Deus	Nosso Senhor/Menino Deus	Católica
14.	Alvorecer	Sindorerê	Sindorerê/Odé/Jureme	Religiões Afro-brasileiras
15.	Alvorecer	O que é que a baiana tem	Bomfim/Rosário	Católica
16.	Alvorecer	Meu Sapato Já Furou	Santo São Luís Durão	Católica
17.	Alvorecer	Nanaé, Nanã Naiana	Orixá Nanã Burukê	Católica
18.	Alvorecer	Conto De Areia	Promessa/ Iemanjá/ Tipo de Ogum Beira Mar	Católica
19.	Claridade	O Mar Serenou	Sereia	Religiões Afro-brasileiras
20.	Claridade	Sofrimento De Quem Ama	Alma/ Deus	Espirita
21.	Claridade	A Deusa Dos Orixás	Iansã/ Ogum/Naná/Orixás/ Coroa de Xangô	Religiões Afro-brasileiras
22.	Claridade	Juízo Final	Juízo Final/ bem e mal/ Luz	Católica
23.	Canto das Três Raças	Tenha Paciência	Fé/ Nosso Senhor/ O criador/ Deus	Católica
24.	Canto das Três Raças	Meu Sofrer	Deus/pecado	Católica
25.	Canto das Três Raças	Retrato Falado	Pecador/ benção do redentor	Católica
26.	As Forças da Natureza	As Forças Da Natureza	Céu/ pragas/erva daninha/cinzas/mal	Católica
27.	As Forças da Natureza	Senhora Das Candeias	Oxum/Senhora das Candeias/ Cega Punhal	Sincretismo religioso
28.	As Forças da Natureza	Coisa Da Antiga	Vovó/ batizada/ Pai João	Religiões Afro-brasileiras
29.	Guerreira	Guerreira	Ketu e Nagô/ quebrantos/ sete cantos /Ogum/ Iansã Nosso Senhor Jesus Cristo/ Epa Babá/ Oxalá/ São Jorge/ Ogumê/ Santa Bárbara/ São Pedro/ Kaô cabecilê/ Xangô/ São Sebastião/ Okê arô/ Oxóssi/ Nossa Senhora da Conceição/ Otopiabá/ Yemanjá/ Nossa Senhora da Glória/ Oraieiê/ Oxum/ Nossa Senhora de	Sincretismo religioso

			Santana/ Nanã Burukê/ Saluba/ São Lázaro/ Atotô/ Obaluaiê/ São Bartolomeu/ Arroboó/ Oxumaré/ povo da rua/ crianças/ Preto Velho/ Pai Antônio/ Pai Joaquim de Angola/ Vovó Maria Conga/ rei Nagô	
30.	Guerreira	Zambelê	Pomba branca/rezar	Católica
31.	Guerreira	Moeda	Folha de arruda/ guia/ figa/ rezar/ oração das rezadeiras	Religiões Afro- brasileiras
32.	Guerreira	O Bem E O Mal	Treva/ luz/ fé/ mal/ bem	Católica
33.	Esperança	Banho De Manjericão	Banho de Manjericão/ congado/ simpatia/ arruda/ Santo/ rezar quebranto/ mal olhado/ bater na madeira/figa/ copo d'água/ pimenteira no portão/ Vovó Maria/ Pai Benedito/ Pai Antônio/ São Cipriano/ ervas/ abri caminho/ Cristão	Sincretismo religioso
34.	Esperança	Minha Gente Do Morro	Deus	Católica
35.	Esperança	Contentamento	Deus/ céu/ merecimento	Católica
36.	Brasil Mestiço	Brasil Mestiço, Santuário Da Fé	Santo/ ponto de umbanda/ tambor de Luanda/atabaque de caboco/ Candomblé/ fé/ vodu	Sincretismo religioso
37.	Clara	Portela Na Avenida	Nossa Senhora de Aparecida/reza/ procissão/ manto/ templo/ fieis/ capela/altar/ padroeira/ ritual/ divino/ deusa/espírito santo/ pastores e pastoras	Sincretismo religioso
38.	Clara	Congada	Jesus Cristo/ bendito/ santo/ São Benedito/ andor	Católica
39.	Clara	Minha Missão	Santo/ Deus/ criação/ mensageiro	Católica
40.	Clara	Coroa De Areia	Iemanjá/ rezar/ sereia	Religiões Afro- brasileiras
41.	Nação	Nação	Oxum/ gêje/ Oxumaré	Religiões Afro- brasileiras
42.	Nação	Menino Velho	Búzios/ prender amor	Religiões Afro- brasileiras

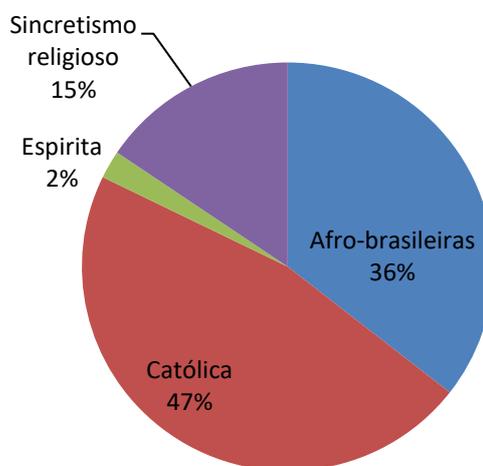
43.	Nação	Ijexá	Ogum/ Obá/ congado/ Babaobá	Religiões Afro- brasileiras
44.	Nação	Afoxé Pra Logun	Orula/ Oxóssi/ Oxum/ axé/ Afoxô	Religiões Afro- brasileiras
45.	Nação	Mãe África	Nagô/ Angola/ Xangô/caxangá Oxalá	Religiões Afro- brasileiras

Fonte: elaborado pelo autor (2023)

Tabela 4: Quantitativo total do material analisado e porcentagem.

Análise do material pré-selecionadas			
Religiões Afro- brasileiras	Católica	Espirita	Misticismo Religioso
16	21	01	07
Total			45

Percentual das músicas



Fonte: elaborado pelo autor (2024)

Tabela 5: Lista de músicas catalogada de religiões afro-brasileira ou com sincretismo.

Nº	Canções gravadas por Clara Nunes catalogada.			
	Álbum	Música	Entidade ou elemento religioso	Religião
1.	A Beleza Que Canta	Guerreiro De Oxalá	Umbanda/Oxalá/mandinga/Obá/São Jorge e Ogum	Sincretismo religioso
2.	Clara Nunes	Aruandê... Aruandá	Aruandá/ Senhor do Bomfim/ Pai Joaquim	Sincretismo religioso
3.	Clara Nunes	Puxada Da Rêde Do Xaréu (1)	Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
4.	Clara Nunes	Misticismo Da África Ao Brasil	Saravá/ Pai Oxalá/agó/mironga/Preto Velho/gongar	Religiões Afro-brasileiras
5.	Clara, Clarice, Clara	Morena Do Mar	Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
6.	Clara, Clarice, Clara	Tributo Aos Orixás	Orixás/ Umbanda/ Candomblé	Religiões Afro-brasileiras
7.	Clara Nunes	É Doce Morrer No Mar	Sereia/ Iemanjá	Religiões Afro-brasileiras
8.	Alvorecer	Sindorerê	Sindorerê/Odé/Jureme	Religiões Afro-brasileiras
9.	Claridade	O Mar Serenou	Sereia	Religiões Afro-brasileiras
10.	Claridade	A Deusa Dos Orixás	Iansã/ Ogum/Nanã/Orixás/ Coroa de Xangô	Religiões Afro-brasileiras
11.	As Forças da Natureza	Senhora Das Candeias	Oxum/Senhora das Candeias/ Cega Punhal	Sincretismo religioso
12.	As Forças da Natureza	Coisa Da Antiga	Vovó/ batizada/ Pai João	Religiões Afro-brasileiras
13.	Guerreira	Guerreira	Ketu e Nagô/ quebrantos/ sete cantos /Ogum/ Iansã Nosso Senhor Jesus Cristo/ Epa Babá/ Oxalá/ São Jorge/ Ogunhê/ Santa Bárbara/ São Pedro/ Kaô cabecilê/ Xangô/ São Sebastião/ Okê arô/ Oxóssi/ Nossa Senhora da Conceição/ Otopiabá/ Yemanjá/ Nossa Senhora da Glória/ Oraieiê/ Oxum/ Nossa Senhora de Santana/ Nanã Burukê/ Saluba/ São Lázaro/	Sincretismo religioso

			Atotô/ Obaluaiê/ São Bartolomeu/ Arrobobó/ Oxumaré/ povo da rua/ crianças/ Preto Velho/ Pai Antônio/ Pai Joaquim de Angola/ Vovó Maria Conga/ rei Nagô	
14.	Guerreira	Moeda	Folha de arruda/ guia/ figa/ rezar/ oração das rezadeiras	Religiões Afro-brasileiras
15.	Esperança	Banho De Manjeriçã	Banho de Manjeriçã/ congado/ simpatia/ arruda/ Santo/ rezar quebranto/ mal olhado/ bater na madeira/figa/ copo d'agua/ pimenteira no portão/ Vovó Maria/ Pai Benedito/ Pai Antônio/ São Cipriano/ ervas/ abri caminho/ Cristão	Sincretismo religioso
16.	Brasil Mestiço	Brasil Mestiço, Santuário Da Fé	Santo/ ponto de umbanda/ tambor de Luanda/atabaque de caboco/ Candomblé/ fé/ vodu	Sincretismo religioso
17.	Clara	Portela Na Avenida	Nossa Senhora de Aparecida/reza/ procissão/ manto/ templo/ fieis/ capela/altar/ padroeira/ ritual/ divino/ deusa/espírito santo/ pastores e pastoras	Sincretismo religioso
18.	Clara	Coroa De Areia	Iemanjá/ rezar/ sereia	Religiões Afro-brasileiras
19.	Nação	Nação	Oxum/ gêje/ Oxumaré	Religiões Afro-brasileiras
20.	Nação	Menino Velho	Búzios/ prender amor	Religiões Afro-brasileiras
21.	Nação	Ijexá	Ogum/ Obá/ congado/ Babaobá	Religiões Afro-brasileiras
22.	Nação	Afoxé Pra Logun	Orula/ Oxóssi/ Oxum/ axé/ Axoxô	Religiões Afro-brasileiras
23.	Nação	Mãe África	Nagô/ Angola/ Xangô/caxangá Oxalá	Religiões Afro-brasileiras

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

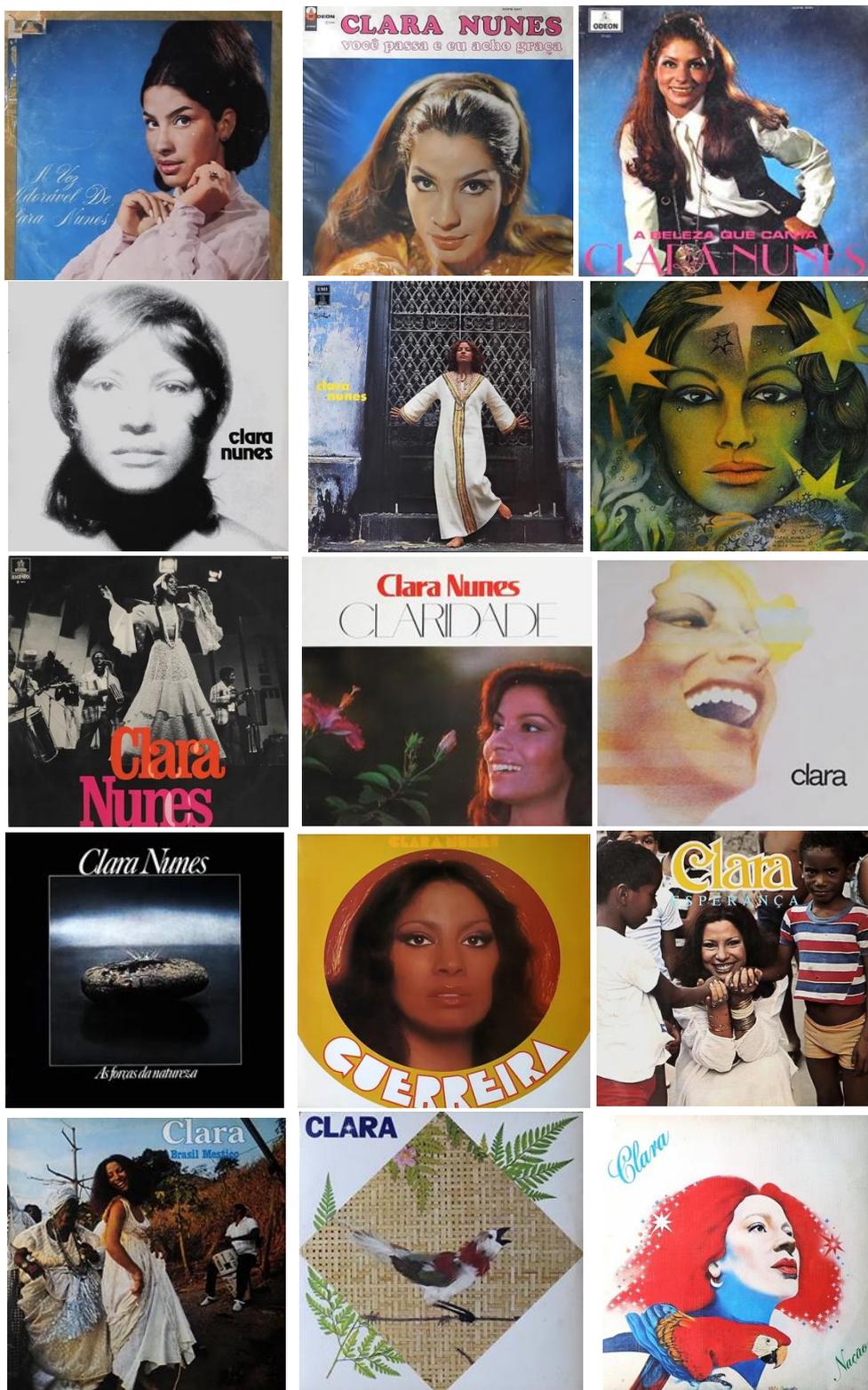
Tabela 6: Lista de músicas selecionadas para ser analisadas.

Nº	Canções gravadas por Clara Nunes selecionadas para a análise				
	Álbum	Música	Ano	Entidade ou elemento religioso	Compositor
1.	Clara Nunes	Misticismo Da África Ao Brasil	1971	Saravá/ Pai Oxalá/agó/mironga/Preto Velho/gongar	João Galvão, Vilmar Costa, Mário Pereira.
2.	Clara, Clarice, Clara	Tributo Aos Orixás	1972	Orixás/ Umbanda/ Candomblé	Mauro Duarte / Noca/ Rubem Tavares
3.	Clara Nunes	É Doce Morrer No Mar	1973	Sereia/ Iemanjá	Dorival Caymmi/ Jorge Amado
4.	Alvorecer	Conto De Areia	1974	Promessa/ Iemanjá/ Tipo de Ogum Beira Mar	Romildo Bastos / Toninho Nascimento
5.	Claridade	A Deusa Dos Orixás	1975	Iansã/ Ogum/Nanã/Orixás/ Coroa de Xangô	Toninho Nascimento / Romildo Bastos
6.	Esperança	Banho De Manjerição	1979	Banho de Manjerição/ congado/simpatia/ arruda/ Santo/ rezar quebranto/ mal olhado/bater na madeira/figa/copo d'agua/ pimenteira no portão/Vovó Maria/ Pai Benedito/Pai Antônio/São Cipriano/ ervas/abri caminho/ Cristão	João Nogueira/ Paulo Cesar Pinheiro
7.	Brasil Mestiço	Brasil Mestiço, Santuário Da Fé	1980	Santo/ponto de umbanda/ tambor de Luanda/atabaque de caboco/Candomblé/fé/ vodu	Mauro Duarte/ Paulo Cesar Pinheiro

Fonte: elaborado pelo autor (2024)

7 ANEXOS:

7.1 CAPAS DOS DISCOS:



Acervo do memorial Clara Nunes.