



O Corpo como Texto:

Clara Nunes e a Performance da Fé

Imagem da Capa:

Edição Fotográfica de Afrane Ferreira Távora, artista visual macapaense, construída especialmente para esta tese, em 2019. Instagram: @tudonotodo



UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara - SP

Clara Nunes

As forças da natureza

EMERSON DE PAULA SILVA

O CORPO COMO TEXTO:

CLARA NUNES E A *PERFORMANCE* DA FÉ

ARARAQUARA – S.P.

ABRIL 2021

EMERSON DE PAULA SILVA

O CORPO COMO TEXTO:

CLARA NUNES E A *PERFORMANCE* DA FÉ

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA - S.P.

ABRIL 2021

S586c

Silva, Emerson de Paula

O Corpo como texto: Clara Nunes e a performance da fé /
Emerson de Paula Silva. -- Araraquara, 2021

250 p. : il., fotos

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Elizabete Sanches Rocha

1. Clara Nunes. 2. Performance Cultural. 3. Religiões
Afro-Brasileiras. 4. Corpo. 5. Texto. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

EMERSON DE PAULA SILVA

O CORPO COMO TEXTO:

CLARA NUNES E A *PERFORMANCE* DA FÉ

Tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientadora: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha

Bolsa: CAPES

Data da Defesa: 16/04/2021.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
FCHS – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP – Franca

Membro Titular: Profa. Dra. Alexandra Gouvêa Dumas
Escola de Teatro – UFBA – Universidade Federal da Bahia

Membro Titular: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Faculdade de Letras/FALE – UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

Membro Titular: Prof. Dr. e Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira
Professor Visitante do Programa de Ciências Sociais na Educação – Faculdade de Educação – FE - UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

Membro Titular: Profa. Dra. Sílvia Maria Jardim Brügger
COHIS/Colegiado do Curso de História – UFSJ - Universidade Federal de São João del-Rey

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Laroyê Exu



Dedico este trabalho a duas pessoas:

*Ao meu pai, José Silva, cantor, que deixou em mim seu legado afro-sonoro-visual
resgatado nas encruzilhadas do meu viver.*



A Dra. Leilane Assunção da Silva, primeira professora universitária transexual do País, cuja tese sobre Clara Nunes não pôde ser lançada por ocasião de seu falecimento aos 35 anos. Sua contribuição ecoa nesta encruzilhada aqui desvelada.

“ABRAÇAR E AGRADECER”

“Ao ventre que me gerou. Ao Orixá que me tomou.”

Laroyê Exu! Orayeyeô Oxum! Kaô Kabecile Xangô!

Eis a entrega do meu ebó epistemológico que não foi feito sozinho. Por isso, abraço e agradeço:

Ao Centro Espírita Caboclo Mata Virgem em especial a Vó Física, a matriarca de todo o grupo e um dos maiores nomes da representação da religiosidade de matriz africana em Ponte Nova – MG – minha terra natal. A este espaço e a esta minha Mãe de Santo, por todo acolhimento e pelo meu encontro com a Umbanda, eu saúdo e bato minha cabeça.

À minha Ancestralidade nas pessoas do meu pai José Silva (*in memoriam*) que é o maior cantor popular que já conheci e à minha mãe, Clitia de Paula (*in memoriam*), a maior *performer* que já existiu. Vai ter o primeiro Doutor na família! Vai ter mais um Doutor negro na Universidade! Cheguei aonde vocês tanto almejavam, mas eu julgava quase impossível estar. De meu corpo só jorram lágrimas de felicidade e de saudade dos seus abraços que agora eu queria que me envolvessem.

Ao meu tio Guim, Mestre de Bateria e criador do Bloco *Nasceu Mais Um*, no Bairro Triângulo em Ponte Nova – MG – minha terra natal. O Samba já tomava conta de nosso corpo e agora ele se amplia na feitura deste ebó.

À Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) pela formalização deste Doutorado Interinstitucional (DINTER), oportunizando e qualificando a Região Norte para que a mesma exista, resista e não fique apagada na história da educação e da pesquisa neste país. Agradecimento especial à coordenadora operacional do DINTER na UNIFAP, a Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva (Letras/UNIFAP) pela garra não só em coordenar este importante projeto, mas idealizá-lo e não medir esforços para realizá-lo. A você, meu obrigado eterno!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha, minha Orientadora nesta encruzilhada epistemológica, por toda delicadeza, firmeza, cumplicidade, escuta, descoberta. Obrigado por ter aceitado percorrer comigo esta trilha que aqui não se acaba. Obrigado por aprendermos juntos. A roda do mundo girou e parou comigo onde eu deveria estar. O texto do seu corpo já se inscreve na trajetória da minha pele. Axé!

Às/Aos docentes que compõem a minha banca de avaliação eu agradeço o aceite em compor este momento único em minha vida. A quem está comigo desde a primeira encruzilhada e que abriu novas, inserindo-as naquelas antes já propostas por mim: Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger (UFSJ) e Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG) e à/ao docente que se junta a esta travessia para novas encruzilhadas propor: Prof. Dr. e Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira (UNICAMP) e Profa. Dra. Alexandra Gouvêa Dumas (UFBA).

Ao Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (UFMG), meu professor durante o Curso de Especialização em Estudos Africanos e Afro-brasileiros na PUC-MINAS (2005/2006), que me apresentou a Literatura Afro-Brasileira, a obra *Ponciá Vicêncio*, da escritora Conceição Evaristo, e que me fez, naquela época, pensar em trilhar caminhos nos Estudos Literários. Aqui estou eu entregando este ebó iniciado no ritual que você me convidou a participar.

Ao Prof. Dr. e Babalorixá Sidnei Barreto Nogueira pelos conteúdos ministrados na disciplina *Giro epistemológico para uma educação anti-racista*, ministrada junto à Faculdade de Educação da UNICAMP, que muito contribuiu para ampliar e promover cruzamentos nos tópicos de pesquisa aqui elencados.

Ao Memorial Clara Nunes (Caetanópolis – MG), por todo acolhimento e assistência para a confecção deste ebó e por existir e resistir. A toda sua equipe, em especial ao Marlon Silva e as suas idealizadoras, em especial a Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger e a dindinha Mariquita, irmã de Clara Nunes, que iniciou todo

este processo de arquivamento do repertório de uma das maiores cantoras da música popular brasileira. O Brasil lhes será eternamente grato!

Aos artistas visuais Afrane Távora e Luciana Bittencourt, pelo apoio incondicional técnico e artístico durante a preparação visual e organizacional deste ebó.

Ao Prof. Dr. Erico José (Artes Cênicas/UnB) e à Profa. Dra. Gracia Navarro (Arte Cênicas/UNICAMP), por serem as primeiras pessoas que acreditaram nesta investigação. A gente ainda se encontra na roda do mundo, mas vocês me mostraram que “eu não estava errado em minha tese” (TODYNHO, Jojô, 2020).

Ao ex-aluno Du Rocha (Artes Cênicas/UFOP) e ao Prof. Dr Berilo Nosella (Artes da Cena/UFSJ) pelas contribuições informativas quanto à *performer* Clara Nunes e seu Memorial, que foram cruciais para o direcionamento/embasamento deste ebó.

Ao Colegiado de Teatro da UNIFAP, meu local de trabalho, pelo incentivo e apoio para que este momento acontecesse e pudesse ser realizado. Às alunas e alunos deste Curso por entenderem, respeitarem e incentivarem este processo.

As/Aos Colegas de DINTER por todas as encruzilhadas que este encontro nos proporcionou. Aprendamos. Sigamos. E não deixemos o Amapá apagado na história deste país.

A Macapá, que hoje se faz morada, pelo acolhimento, encruzilhadas, oportunidades, aprendizagens, ressignificações e beleza. Já sou Tucuju, afinal “quem nunca viu o Amazonas nunca irá entender a vida de um povo de alma e cor brasileiras”.

A Abdias Nascimento, pela criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) e por ter seu eco em meu corpo, me levando a diversas e importantes encruzilhadas, desde o momento em que eu o encontrei.

E a Clara Nunes, por ser mineira, por ter existido, por ter se permitido em vida girar junto ao que já estava inscrito na roda do seu mundo. Por escrever com seu corpo a força que o Axé dos Orixás promove enquanto beleza e saúde na vida de

toda e qualquer pessoa. Continuemos aqui a usar nosso corpo para dançar/cantar a nossa fé, afinal somos todos templos de celebração. Salve a Macumba!

UBUNTU!

AXÉ!

RESUMO

Esta pesquisa pretende identificar os processos e procedimentos da religiosidade afro-brasileira na *performance* cultural da cantora mineira Clara Nunes, a partir da perspectiva de construção da sua identidade artística em conjunto com sua formação identitária religiosa, apresentando a contribuição desta *performer* para os Estudos da *Performance* Cultural. Neste sentido, aprofundamos nos estudos sobre as matrizes estéticas presentes nos rituais da Umbanda e do Candomblé e a assimilação dessas matrizes pela *performer* Clara Nunes, entendendo seu processo de aproximação com a religiosidade afro-brasileira como produtor de uma escrita dialógica entre Arte e Vida, estabelecendo Clara como um acontecimento performático. É então, na análise das encruzilhadas epistemológicas propostas/provocadas pela própria *performer*, que esta tese se concentrará, utilizando do conceito de encruzilhada proposto por Leda Martins (1997) e do estudo da pedagogia das encruzilhadas proposto por Luiz Rufino (2019). Em tal perspectiva, é esta escrita que dialoga som, corpo, música e movimento, que pretende ser costurada neste grande emaranhado de diálogos que produzem fios de conexão, a partir de cosimentos, bordados e entrelaçamentos de uma costura aberta feita com a junção de vários tecidos. As organizações conceituais elencadas subsidiam a análise da *performance* da fé junto aos adeptos de religiões de matriz africana, encontrando em Clara Nunes o estabelecimento do Corpo como Texto.

Palavras – chave: Clara Nunes. *Performance* Cultural. Religiões afro-brasileiras. Corpo. Texto.

ABSTRACT

This research intends to identify the processes and procedures of Afro-Brazilian religiosity in the cultural performance of the Minas Gerais singer Clara Nunes, from the perspective of building her artistic identity together with her religious identity formation, presenting this performer's contribution to Performance Studies Cultural. In this sense, we have deepened the studies on the aesthetic matrixes present in the Umbanda and Candomblé rituals and the assimilation of these matrixes by the performer Clara Nunes, understanding her process of approaching Afro-Brazilian religiosity as a producer of a dialogical writing between Art and Life Clara as a performance event. It is then in the analysis of the epistemological crossroads proposed / brought about by the performer herself that this thesis will focus, using the concept of crossroads proposed by Leda Martins (1997) and the study of crossroads pedagogy proposed by Luiz Rufino (2019). In this perspective, it is this writing that dialogues sound, body, music and movement, which intends to be sewed in this great tangle of dialogues that produce connecting threads, from sewing, embroidery and interlacing of an open seam made with the joining of several fabrics. The conceptual organizations listed subsidize the analysis of the performance of the faith with the followers of religions of African origin, finding in Clara Nunes the establishment of the Body as a Text.

Keywords: Clara Nunes. Cultural *Performance*. Afro-Brazilian religions. Body. Text.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 01 – José Silva.....	020
Foto 02 – Equipamentos de costura.....	020
Foto 03 – Iniciação Religiosa	020
Foto 04 – Clara e as Pastorinhas.....	029
Foto 05 – Painei do Memorial Clara Nunes.....	046
Foto 06 – Clara em seu Teatro.....	051
Foto 07 – Apresentação Clara Nunes	052
Foto 08 – Foto divulgação Clara Nunes	061
Foto 09 – Ensaio para divulgação do LP “Brasil Mestiço	064
Foto 10 – Capa DVD Clara Nunes	077
Foto 11 – Dona Nicinha.....	079
Foto 12 – Dona Zelita.....	079
Foto 13 – Dona Ivone Lara e Clara Nunes.....	080
Foto 14 – Clara Nunes e Alcione.....	081
Foto 15 – Clara Nunes e Beth Carvalho.....	081
Foto 16 – Jovelina Pérola Negra	082
Foto 17 – Leci Brandão	083
Foto 18 – Mart’nália	083
Foto 19 – Teresa Cristina para a Revista Vogue.....	084
Foto 20 – Geovanna.....	085
Foto 21 – Elza Soares, Martinho da Vila e Clara Nunes	086
Foto 22 – Zezé Motta	087
Foto 23 – Roberta Sá	088
Foto 24 – Clara Nunes e Maria Bethânia	088
Foto 25 – Rita Benneditto.....	089
Foto 26 – Logomarca do Bloco e Cantora Aline Calixto	090
Foto 27 – Capa CD Carla Visi	090
Foto 28 – Capa CD/DVD Fabiana Cozza.....	091
Foto 29 – Carmen Miranda.....	093
Foto 30 – Capa do livro publicado por Ligiéro.....	095
Foto 31 – Clementina de Jesus.....	096
Foto 32 – Clara Nunes e Clementina de Jesus	099

Foto 33 – Margareth Menezes	100
Foto 34 – Capa do álbum 'Autêntica', de Margareth Menezes	102
Foto 35 – Ensaio fotográfico divulgação do LP “Brasil Mestiço”	102
Foto 36 – Divulgação DVD Canibália	104
Foto 37 – Daniela Mercury	106
Foto 38 – Mariene de Castro	107
Foto 39 – Divulgação CD/DVD “Ser de Luz”	108
Foto 40 – Divulgação disco “As forças da natureza”	110
Foto 41 – LP’s de Clara Nunes	112
Foto 42 – Mão de Clara Nunes	114
Foto 43 – Objetos pessoais de Clara Nunes	123
Foto 44 – LP Brasil Mestiço	125
Foto 45 – Capa álbum Clara Clarice Nunes	126
Foto 46 – Contracapa álbum Clara Clarice Nunes	126
Foto 47 – Capa do Disco “Esperança”	127
Foto 48 – Contracapa do Disco “Esperança”	127
Foto 49 – Encarte do Disco “Esperança”	128
Foto 50 – Memorial Clara Nunes	130
Foto 51 – Clara e suas bonecas	134
Foto 52 – Encruzilhada epistemológica	141
Foto 53 – Sinapse Neural	141
Foto 54 – Memorial Clara Nunes	145
Foto 55 – Memorial Clara Nunes	145
Foto 56 – Memorial Clara Nunes	145
Foto 57 – Clara na casa de Dona Mariquita	147
Foto 58 – Clara e sua irmã Branca	147
Foto 59 – Reverenciando os Orixás	147
Foto 60 – Guias de Clara Nunes	148
Foto 61 – Encruzilhada epistemológica 1	150
Foto 62 – Show “Clara Mestiça” no Teatro Clara Nunes	157
Foto 63 – Show “Clara Mestiça” no Teatro Clara Nunes	157
Foto 64 – Clara Nunes no show O Poeta, a Moça e o Violão	157
Foto 65 – Entrevista de Clara à jornalista Marília Gabriela	158

Foto 66 – Entrevista de Clara à jornalista Marília Gabriela	158
Foto 67 – Entrevista de Clara à jornalista Leda Nagle	158
Foto 68 – Entrevista de Clara à jornalista Leda Nagle	159
Foto 69 – Clara Nunes visita Paraopeba.....	159
Foto 70 – Encruzilhada epistemológica 2.....	163
Foto 71 – Clara se apresentando	164
Foto 72 – Programa Clara Nunes.....	164
Foto 73 – Clara e Ataulfo Alves.....	165
Foto 74 – Clara vestida como filha-de-santo.....	169
Foto 75 – Mãe Celina e Clara.....	169
Foto 76 – Memorial Clara Nunes.....	171
Foto 77 – Capa do Disco Guerreira (1978)	174
Foto 78 – Encartes internos do Disco Guerreira (1978)	174
Foto 79 – Contracapa do Disco Guerreira (1978)	174
Foto 80 – Clara Nunes	175
Foto 81 – Orixá Ogum dançando	181
Foto 82 – Orixá Iansã dançando	182
Foto 83 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Conto de Areia”	182
Foto 84 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “O Mar Serenou”	183
Foto 85 – Orixá Ogum dançando	183
Foto 86 – Orixá Ogum dançando	184
Foto 87 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Guerreira”.....	184
Foto 88 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Banho de Manjerição”	185
Foto 89 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Banho de Manjerição”	185
Foto 90 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Banho de Manjerição”	186
Foto 91 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Conto de Areia”	186
Foto 92 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Conto de Areia”	187
Foto 93 – Orixá Iansã dançando	187
Foto 94 – Orixá Iansã dançando	188
Foto 95 – Orixá Iansã dançando	188
Foto 96 – Orixá Iansã dançando	189
Foto 97 – Orixá Iansã dançando	189
Foto 98 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Guerreira”.....	190

Foto 99 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Guerreira”	190
Foto 100 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Guerreira”	191
Foto 101 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Guerreira”	191
Foto 102 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	192
Foto 103 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	192
Foto 104 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	193
Foto 105 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	193
Foto 106 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	194
Foto 107 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	194
Foto 108 – Clara Nunes no vídeo clipe da música “Morena de Angola”	197
Foto 109 – Encruzilhada epistemológica 3: Corpo X Texto.....	205
Foto 110 – Amigos e fãs nos acessos à Clínica São Vicente	206
Foto 111 – Saída do corpo de Clara Nunes da Quadra da Portela	208
Foto 112 – Estação de Madureira	209
Foto 113 – Na passarela da Avenida Presidente Vargas	209
Foto 114 – Frames do Documentário “A Tal Guerreira”	210
Foto 115 – Frames do Documentário “A Tal Guerreira”	213
Foto 116 – Frames do Documentário “A Tal Guerreira”	214
Foto 117 – Frames do Desfile exibido pela TV Globo	218
Foto 118 – Frames do Desfile exibido pela TV Globo	219
Foto 119 – Frames do Desfile exibido pela TV Globo	220
Foto 120 – Livro de memórias sobre Clara Nunes	222
Foto 121 – Clara em show na Quadra da Portela	223
Foto 122 – Clara Nunes	225
Foto 123 – Conjunto Montanhez	229
Foto 124 – Exposição José Silva	229
Foto 125 – Dançando com Oxum.....	230
Foto 126 – Centro Espírita Caboclo Mata Virgem	230

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Correspondências enviadas a Clara Nunes e familiares	199
---	------------

SUMÁRIO

Introdução - Trajetórias da Pele.....	020
Capítulo 1 – E vou voltar lá pro meu congado pra pedir pro Santo.....	030
1.1 A <i>performance</i> da definição de um conceito	032
1.2 A <i>Performance</i> de Clara Nunes.....	042
Capítulo 2 – Dorival Caymmi falou pra Oxum.....	065
2.1 Ritos Religiosos: Entre Negociações e Identidades	066
2.2 A Afro-brasilidade na Música Popular Brasileira	077
2.3 Carmen Miranda.....	092
2.4 Clementina de Jesus.....	096
2.5 Margareth Menezes	099
2.6 Daniela Mercury	103
2.7 Mariene de Castro.....	106
2.8 Clara Nunes	110
2.9 Clara Nunes: A Identidade que pauta a negociação	123
Capítulo 3 – Dentro do Samba eu nasci, me criei, me converti.....	135
3.1 Encruzilhada Epistemológica 1: Corpo X Espaço	142
3.2 Encruzilhada Epistemológica 2: O traje que cria o corpo X O corpo que cria o traje	155
3.3 Encruzilhada Epistemológica 3: Corpo-Texto X Texto-Corpo	197
Considerações Finais – Dei um aperto de saudade no meu tamborim. E cantei minha vida na avenida	226
Referências	233
Obras Consultadas	243
Sites Consultados	245
Outros Materiais Consultados	248
ANEXO A.....	249

“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 sabiã”



*“Eu sambo
pela noite inteira,
até amanhã de manhã*

*Sou a mineira
guerreira, filha
de Ogum com Iansã”*





Trajetórias da Pele

Agé

Venho de uma família de pessoas ligadas ao Teatro, à Dança, ao Carnaval e principalmente à Música. A linguagem musical sempre me fascinou e esperava que a mesma fosse minha área de trabalho. Porém, quando conheci o Teatro através de ações na escola de educação básica, percebi que as Artes Cênicas, por seu caráter de diálogo com a questão visual, textual, corporal e vocal, me encantavam. Portanto, o Teatro passou a ser um elemento essencial na minha trajetória pessoal, principalmente na adolescência. Mas todo esse envolvimento com o fazer artístico tem um tempo, um espaço, um estímulo: meu pai.

Seresteiro reconhecido em Ponte Nova – MG, nossa terra natal, zona da mata mineira, José Silva foi um cantor reconhecido por sua voz grave, mas principalmente por ser um homem negro, periférico, que conseguiu adentrar os espaços destinados a poucos pelo seu talento musical. De engraxate a cantor, José Silva, meu pai, foi também contador e alfaiate reconhecido em sua cidade. Entre texturas de pano e texturas vocais, meu pai me embalou com uma visualidade imagética corporal e vocal que ampliou meu olhar para o mundo, imprimindo tessituras únicas no corpo em que habito. Lembro os seus pedidos para que eu escutasse as músicas dos LPs e anotasse as letras das canções para compor a sua pasta de repertórios para os shows da noite. Entre Boleros, Serestas, Músicas românticas e Sambas, habita em mim um repertório sonoro que embala as várias etapas do meu viver. Do ofício de alfaiate só tenho as lembranças via oralidade e fotos, mas hoje, percorrendo esta trajetória aqui registrada, me lembro de como meu pai deixava ecoar no seu corpo o gingar de sua ancestralidade, se preocupando com o tipo de roupa e tecido que iria vestir, principalmente quando ia se apresentar. Naquela época ele buscava imprimir que o negro pode transitar e vestir o que quiser, como pode cantar Samba e outros estilos musicais, como pode jogar futebol (meu pai foi jogador profissional e árbitro de futebol nos times locais), como pode ser artista não designado a apenas um tipo específico de música. Neste sentido, José Silva performou entre cantor de Samba enredo no bloco carnavalesco do bairro a cantor de casamentos e principalmente como *crooner* em grupos de serestas, estilo musical que o consagrou em Ponte

Nova e região, levando-o a receber uma homenagem póstuma, contendo seu nome no primeiro espaço público de cultura da cidade de Ponte Nova, criado pela Câmara Municipal local em 2014. É preciso ressaltar que minha mãe foi proprietária de *boutique* (designação antiga para loja de roupas) após ser balconista/vendedora em uma loja de tecidos e posteriormente em uma loja de roupas, ambas do município, fato este que a tornou uma pessoa conhecida em sua cidade interiorana por sua exemplar capacidade criativa de vender e negociar. Na trama da vida, o fio do destino costurou com linha forte estes dois *performers* da vida cotidiana. A Arte pulsante em meu pai fez com que minha mãe se envolvesse também no Carnaval, junto ao Bloco organizado pelo meu tio, Mestre de Bateria, sendo ela destaque em carros alegóricos ou coordenadora de alas em desfiles carnavalescos anuais.

Muitos anos mais tarde, já profissional das Artes Cênicas e em visita à única livraria existente em Ponte Nova à época, fui arrebatado por um livro que se destacou em meu olhar frente aquele mundo imagético que eu tanto admirava e onde apreciava estar, sempre que possível. Sempre gostei de ler biografias, principalmente de artistas, mas fui arrebatado pela biografia da cantora Clara Nunes. O livro em questão possui muitas fotos e, tendo em minha mente apenas as lembranças sonoras e visuais da cantora, adquiri o mesmo. A leitura do texto completo em si se deu muitos anos após essa aquisição. O que aconteceu inicialmente foi um vasculhar das imagens e um encantamento visual com aquela artista. Eis que, ao pensar em cursar um Doutorado, numa “sentada só” como se diz nas Minas Gerais, escolho como tema falar de Clara Nunes, mas na perspectiva de seu diálogo com as Artes da Cena.

A discussão sobre o conceito de memória, presente em vários trabalhos durante a Graduação, as Especializações e o Mestrado, foi ao encontro da encruzilhada religiosa e cultural em que pessoalmente encontrava-me, promovendo uma aproximação/identificação com as religiões de matriz africana (em específico a Umbanda); religiões estas que potencializam o caráter sinestésico e memorial humano. A questão musical presente nestas manifestações religiosas foi um ponto que também gerou em mim um caminhar de aproximação devido à percepção de que, nas religiões de matriz afro, a música é louvor a cultuar deuses que dançam. Minha devoção passou a tomar meu corpo promovendo, em todos os momentos em que professava minha fé, ecos ancestrais em meu coração-tambor. O encontro com

a minha própria negritude pautou também este processo pessoal e religioso. Esta iniciação religiosa/cultural configura-se nessa trajetória como um elemento paralelo, mas dialógico, abrindo uma encruzilhada pessoal para entender diálogos e distanciamentos entre Arte e Religiosidade. E por perceber a importância destas áreas no meu caminhar acadêmico é que, nas linhas deste ebó¹, essa *performance*² visual-sinestésica apresenta-se. Neste momento é esse caminhar vindo das próprias encruzilhadas que será desvelado.

Buscar na memória meu percurso de formação cultural, mesmo que de forma sucinta, fez-me perceber os ciclos pelos quais passei e as experiências performáticas que tive em família. É perceber em qual momento estou e a importância do mesmo. É perceber que há princípios que se retornam e que há coisas que se inscreveram em mim. Nesta nova encruzilhada trilhada, se faz importante para o pesquisador trazer uma parte da memória do seu percurso pessoal que possui relação direta com sua formação identitária, explicitando como os questionamentos aqui apresentados já estavam inscritos na trajetória de sua pele antes de e durante este curso, ao qual se destina esta tese/ebó.

Minha trajetória/formação é no Teatro. Este Doutorado em Estudos Literários concentra-se na linha Teoria e Crítica do Drama. Na raiz da palavra Drama, temos que seu significado é “Eu faço. Eu luto”. Neste sentido, é este processo visceral (de movimento e luta) presente na carreira da *performer* Clara Nunes, que este ebó se concentra. Na perspectiva do Drama enquanto Texto, enquanto construção dramatúrgica, procuramos analisar outras formas de escritas dramáticas, entendendo a escrita na/da cena e a escrita da/na vida diária. Portanto é a percepção/recepção do corpo, como um canal discursivo que escreve e inscreve significados na vida humana, que pretendemos aprofundar, estabelecendo o diálogo entre os Estudos Literários e as Artes da Cena.

Constituem as Artes da Cena a *Performance*, o Teatro, a Dança e o Circo. Aqui focamos no campo da *performance*, em especial no terreno das *performances*

¹ De acordo com Vagner Gonçalves da Silva na obra *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*, ebó é o mesmo que despacho, ou seja, oferenda alimentar ou sacrifício animal feito em homenagem às divindades para obter ajuda e proteção na solução de problemas. Esta Tese, se configura para o autor da mesma, como uma oferenda ao Orixá Exu.

² Na produção de textos escritos em língua portuguesa, recomenda-se que sejam grafadas em itálico as palavras estrangeiras que ainda não tenham sido incorporadas ao idioma na forma traduzida.

culturais. Procuramos analisar o contato da *performer* Clara Nunes durante a sua carreira com as religiões de matriz afro-brasileira e como seu trânsito religioso impulsionou/direcionou/modificou a sua carreira/vida, a partir do entendimento de que este trânsito não é apenas uma ação estética ou mercadológica. É uma ação identitária e que se torna filosofia de vida.

Entendendo o conceito amplo de *performance* cultural que abarca os comportamentos restaurados vivenciados por participantes/praticantes de manifestações culturais como algo para além do desempenho ou da ação artística, focamos nesta pesquisa o diálogo entre Arte e Vida, entendendo este diálogo como uma encruzilhada que cria, nos caminhos de quem por ela percorrer ou é escolhido a percorrê-la, uma ação de busca por autoconhecimento.

Dos processos percorridos nas encruzilhadas do meu viver, que me levaram a analisar as encruzilhadas do viver de Clara Nunes, apresento este material/ebó que se configura não só como um resultado de uma investigação original, mas uma oferta ao dono das encruzilhadas, ao Orixá do caos e da comunicação: Exu. A ele, ofereço este ebó epistemológico.

É nas encruzilhadas epistemológicas presentes na carreira/vida da *performer* Clara Nunes que, parafraseando Márcia Virgínia Bezerra de Araújo, procuramos entender que “o corpo é um templo e a dança uma oração”. Na perspectiva de culto a deuses que dançam, como vemos na Umbanda e no Candomblé, e como esta forma sinestésica de oração potencializa uma corporeidade que sai do espaço do terreiro (espaço devocional) para povoar a vida de seu/sua praticante (espaço público e social), que este ebó se concentra, buscando mostrar que na trajetória da vida e obra da *performer* Clara Nunes, a *performance* da fé nos apresenta o corpo, como texto.

Clara Nunes já se configura como uma artista que incitou pesquisas³ em nível de Mestrado e Doutorado em alguns programas de pós-graduação pelo Brasil, mas tendo como foco destas a questão da sua musicalidade (análise das composições com uma abordagem das letras e dos arranjos) e da temática da mestiçagem em

³ Trabalhos sobre Clara Nunes encontrados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, vide Anexo A.

sua obra musical. Entretanto, a presente pesquisa/ebó pretende promover uma análise da sua *performance* cultural a partir das confluências entre Arte e Vida, entendendo Clara Nunes como um acontecimento performático. Este ebó não se concentra em um estudo biográfico ou na análise das letras das canções gravadas por Clara a partir das relações entre música e literatura. Este ebó evoca a escrita cultural/social/sensorial da/pela própria *performer*, evidenciando que:

O campo dos Estudos da Performance, nesse sentido, é compreendido como propício nas Artes Cênicas tendo em vista a premissa da articulação de caminho(s) que atenda(m) a natureza da investigação pretendida, em relação tanto ao próprio fenômeno quanto ao olhar pretendido sobre ele. A performance como lente metodológica traz para a investigação a possibilidade de confrontação do vivido, da experiência em si e não apenas análises de registros e materiais decorrentes do fenômeno, mas também não exclui essas possibilidades a medida que se façam necessárias. (SILVA, 2020, P.36).

A estrutura metodológica-ritual de construção deste ebó apresenta a seguinte feitura:

- Introdução

- Capítulo 1 - E vou voltar lá pro meu congado pra pedir pro Santo

Aqui, é abordada a fundamentação teórica da evolução do conceito de *Performance*, a definição metodológica desta temática a ser utilizada neste ebó e o processo desta enquanto uma linguagem construída no diálogo entre Arte e Vida, a diferença da produção da *Performance-Art*, apresentando Clara Nunes, *corpus* desta pesquisa, a partir do entendimento do trânsito religioso desta como uma *performance* cultural e a constituição da performatividade dos/presente nos rituais religiosos de matriz afro-brasileira, como o Candomblé e a Umbanda.

- Capítulo 2 - Dorival Caymmi falou pra Oxum

Neste capítulo é abordada a figura da *performer* Clara Nunes, sua trajetória artística, conceituando ainda os elementos de estruturação de uma *performance* proposta pela indústria cultural, enquanto produção artística, a partir da cultura afro-brasileira, enfocando as negociações oriundas entre os ritos religiosos e os ritos mercadológicos. Registra-se também o destaque de Clara no cenário musical,

apresentando cantoras antecessoras, contemporâneas e sucessoras que tiveram na temática afro-brasileira sua projeção artística, retomando Clara e a sua singularidade, ao abordar a temática afro-brasileira com recorte especial à religiosidade e sua presença enquanto constituinte das Artes Performativas na relação Arte e Vida, Religioso e Artístico.

- Capítulo 3 – Dentro do Samba eu nasci, me criei, me converti

Neste capítulo é abordado o conceito de *Performances* Culturais em diálogo com os Estudos Literários, analisando a *performance* de Clara Nunes, a Clara Nunes *performer* e o giro epistemológico da sua *performance* cultural, a partir das seguintes encruzilhadas epistemológicas:

1. **Corpo X Espaço** – busca abordar a existência e constituição do Memorial Clara Nunes em sua terra natal, que existe a partir da reunião dos objetos pessoais da *performer*, fato significativo que gerou a construção do Memorial enquanto espaço físico, dialogando com a perspectiva do Arquivo e do Repertório, a partir dos estudos de Diana Taylor.
2. **O traje que cria o corpo X O corpo que cria o traje** – busca abordar a relação de Clara com a costura em sua vida, entendendo como o figurino artístico passa a compor seu traje pessoal, a partir do seu contato com a religião de matriz africana.
3. **Corpo-Texto X Texto-Corpo** – busca abordar a comoção e os atos de fé que a possibilidade de falecimento de Clara Nunes, durante todo o seu período de internação no CTI e a sua consequente morte, instaurou no país, ultrapassando sua relação apenas ao campo artístico e nos mostrando, com este fato, o transbordamento de sua *performance*. As demonstrações e mobilizações dos diferentes segmentos religiosos da população brasileira a partir da iminência da morte da *performer* corroboram a presença da escrita de sua *performance* cultural no imaginário brasileiro, demonstrando o acontecimento performático que Clara Nunes se tornou e escreveu no Brasil.

- Considerações Finais

- Referências Bibliográficas

Foram realizadas ainda as seguintes etapas metodológicas:

- 1) Pesquisa documental, sonora e visual (vídeo e fotografia) acerca da trajetória pessoal e artística da cantora Clara Nunes;
- 2) Revisão bibliográfica acerca da temática *Performance* Cultural e Linguagem e sua presença no panorama dos Estudos da *Performance* e dos Estudos Literários;
- 3) Análise do Acervo do Memorial Clara Nunes para estudo e comprovação do objeto de pesquisa, a partir da articulação com teóricos da área;
- 4) Análise dos dados obtidos através da pesquisa qualitativa dos procedimentos anteriores, buscando relacioná-los entre si, no sentido de formar um argumentativo coerente que fundamente a conceituação obtida pelo pesquisador.

Encruzilhar foi meu próprio percurso neste trajeto, seja durante a tessitura da colcha de retalhos que as/os téóricas/téóricos de diversas áreas têm me apresentado, seja na minha formação pregressa com a formação que está sendo adquirida na atualidade, seja na trajetória da minha pele em contato com a trajetória de uma outra pele que habita um imaginário, mas que povoa não só minha história, mas a de todas e todos nós que nos encontramos aqui, trilhando esta encruzilhada.

Costurar é um ato físico, é uma ação de trabalho, mas é também um ato de entrega de quem costura a materialização de uma ideia que vai ser comunicada, para que uma outra pessoa absorva essa informação. Quem costura, o faz com o corpo, junta tecidos, parte por parte com linhas que criam conexões, produzindo formas. A tecelagem, algo historicamente ligado ao feminino, tem uma importância milenar, pois a criação das roupas tem ligação com o fato de proteção do corpo. Na evolução da ação de vestir, entre se cobrir e se desnudar, o material de proteção passa também a ser de comunicação, pois o que vestimos diz também sobre quem somos. E esta imagem externa vai ao encontro da nossa imagem interna, perpassando por escolhas, crenças, afetividades, subjetividades, personalidade, identidade e comunicação corporal, indo também ao encontro da *performance* diária que executamos junto aos diferentes espaços que transitamos.

Nas Artes Performativas, a/o *performer* imprime em sua imagem visual os elementos da Arte que produz, pois seu corpo é um texto que escreve e se inscreve

no imaginário social em que este/esta artista transita. Em tal perspectiva, é esta escrita memorial que dialoga som, corpo, música e movimento, produzida pela *performer* Clara Nunes, que pretende ser costurada neste grande emaranhado de diálogos que produzem fios de conexão, a partir de cosimentos, bordados e entrelaçamentos de uma costura aberta, feita com a junção de vários tecidos.

É também analisar o impacto desta performatividade na trajetória da pele, não só minha ou na do meu pai, mas na pele de todas/todos nós.

*“Eu tentei compreender a costura da vida
Me enrolei pois a linha era muito comprida
E como é que eu vou fazer para desenrolar, para desenrolar
Se na linha do céu sou estrela
Na linha da terra sou rei
Mas nas linhas das águas sou triste
Pelo fogo que um dia apaguei
Na linha do céu sou estrela
Na linha da terra sou rei
Mas na linha do fogo sou triste
Pelos mares que eu não naveguei
Como é que eu vou fazer para desenrolar, para desenrolar
Eu tentei compreender a costura da vida
Me...”*



*É vou voltar lá
pro meu congado
pra pedir pro Santo*

Os Estudos da *Performance* na esfera acadêmica encontram nos Estados Unidos e em alguns países da Europa importantes trabalhos que se difundiram pelo mundo, ancorando diversas pesquisas inclusive no Brasil. Sua relação com as Artes Visuais é expandida para os estudos nas Artes da Cena, encontrando diálogo também com os Estudos Literários. Nomes importantes em nível mundial se tornam referências de pesquisa como Richard Schechner, Victor Turner e Diana Taylor. No Brasil, no que tange a seu diálogo com as Artes da Cena, temos programas de pós-graduação como o da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) que concentra, nesta grande área de estudo, as linguagens artísticas do Teatro, da Dança, do Circo e da *Performance*. Temos ainda junto à Universidade Federal de Goiás (UFG) um programa interdisciplinar de Pós-Graduação em *Performances* Culturais, liderado pelo Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo. Junto a diferentes instituições de Ensino Superior temos ainda registro de pesquisadores como os professores Dr. Zeca Ligiéro (UNIRIO), Dr. Marcos Alexandre (UFMG), Dra. Regina Polo Müller (UNICAMP) e Dr. Renato Cohen (UNICAMP). No que tange ao olhar sobre a *performance* na área dos Estudos Literários, podemos citar nomes como o crítico literário Paul Zumthor e a Dra. Marlene Soares dos Santos, com seus estudos entre *Performance* e Teatro a partir de estudos shakespearianos. Os exemplos aqui citados não restringem as várias e os vários pesquisadores em nível nacional e internacional, cabendo apenas situar um breve contexto desta inesgotável e intensa produção investigativa sobre os Estudos da *Performance* que perpassam esta pesquisa.

No amplo território que esses estudos abarcam, Cohen (2013), ao buscar conceituar a arte da *Performance*, nos esclarece que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. (p. 28).

Cohen (2013) ainda reflete:

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo

uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (p. 30).

Nesta definição o autor nos propõe uma reflexão sobre a *Performance-Art* enquanto movimento estético e processo de criação. Entretanto, a este estudo, se faz necessário agregar o aprofundamento do conceito entendendo que “além das performances artísticas, existem os esportes e os entretenimentos populares, que variam do circo ao rock, e, claro, os papéis da vida diária” (SCHECHNER, 2012, p. 49).

É neste olhar sobre o comportamento humano e o fluxo da vida cotidiana que nos deteremos neste processo.

1.1 – A *performance* da definição de um conceito

O instante, a presença, as manifestações culturais e religiosas e os ritos da vida cotidiana. Pensar em *Performance* é dialogar com todas estas instâncias do viver e de um conceito que se encontra em movimento. Na pluralidade de possibilidades de entendimento de um ato performativo, que transita entre o ritual e o jogo, se faz necessário entendermos que:

Performances – sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária – consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes – “até mesmo por nós”. As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é “não pela primeira vez”, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. (...) De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Neste caminhar entre ritual e jogo precisamos considerar que a *performance* possui várias finalidades, mas que, neste estudo, não utilizaremos a sua potencialidade enquanto entretenimento ou desempenho, focalizando a mesma enquanto ação pessoal cultural, indo ao encontro de forma interdisciplinar e multidisciplinar, à diversidade expressiva humana e das *performances* do cotidiano. Adentrando a um recorte conceitual em *Performances Culturais*, entendemos que:

A designação *Performances Culturais* foi estabelecida pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) em estreito diálogo com as construções teóricas de seu companheiro de trabalho da Universidade de Chicago, o sociólogo, comunicador e etnolinguista Robert Redfield (1897-1958). Há que se entender o particular significado deste conceito plural e a abordagem metodológica distinta que este propõe, para que se evite um entendimento parcial ou apenas formal deste, para que as *Performances Culturais* não sejam entendidas apenas como o estudo de uma determinada performance ou uma forma específica de estudo de um fenômeno ou como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber. *Performances Culturais* é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser. Neste movimento as performances são sempre plurais, pois pretendem o estudo comparativo, seja a partir de uma perspectiva macro (os grandes elementos da cultura, as Grandes Tradições, assim chamadas por Singer e Redfield) em contraste com as micro experiências (as variadas formas não oficializadas e diversas a que temos acesso) ou mesmo entre as pequenas tradições ou vice-versa. (CAMARGO, 2012, p.1).

Pensaremos as *Performances Culturais* como uma área de fronteira entre a linguagem e a experiência, entendendo a construção de processos identitários a partir do contato com manifestações culturais e os traços sociais e subjetivos que estes processos estabelecem na *performance* cotidiana/artística dos indivíduos, tendo no corpo seu canal de realização, acontecimento, estabelecimento e partilha, indo ao encontro de sua relação entre Arte e Vida.

O corpo é este espaço físico que escreve e inscreve um discurso a partir também do seu contato com diferentes formas de comunicação e do próprio ato do viver. Uma pessoa que possui uma imersão em um tipo de manifestação cultural agrega a si gestos e ações do enredo cultural em que vive.

No campo religioso por exemplo, esse agregar é ainda mais potencializado, uma vez que esta experiência perpassa canais ligados a formas de viver em sociedade, com a natureza, com a ancestralidade, para que se encontre uma harmonização integral enquanto ser humano. Professar uma religião é professar um

estilo de vida que estabelece no corpo de forma integral a confirmação daquilo que acreditamos, exaltamos, louvamos e que se torna rotineiro, estabelecendo uma *performance* diária do viver, a partir de um fundamento filosófico escolhido e referendado.

Portanto, pretendemos pensar neste estudo sobre a *performance* criada por agentes da cultura e pela/com a indústria cultural, mas focalizando em como estes agentes, através do envolvimento com diferentes saberes culturais, criam outros fluxos performáticos em que seu cotidiano passa a reverberar seu trânsito entre Arte e Vida, através da imersão em contextos religiosos afro-brasileiros, uma vez que, ainda na compreensão das *Performances* Culturais, temos que estas:

Colocam em foco determinada produção cultural humana e, comparativamente, a partir delas, em contraste, procuram entender-se com as outras culturas com a qual dialogam, afirmativamente ou negativamente. As performances culturais a serem examinadas devem ser também entendidas como uma concretização da auto percepção e da auto projeção dos agentes desta cultura, do entendimento que estes fazem ou constroem de si mesmo, determinando e sendo por eles determinados. (CAMARGO, 2012, p. 2).

Neste sentido pensaremos no comportamento performático oriundo de um indivíduo para/com/frente a/à sociedade através da expressão de suas atividades pelo viés da pertença a um segmento religioso e o estabelecimento de modos de ser e viver a partir desta experiência pessoal, transitando na encruzilhada entre as relações culturais e sociais que esta experiência acrescenta à percepção de vida. Não se pretende abordar todo e qualquer acontecimento diário como *performance*, mas, sim, os acontecimentos diários potencializados a partir de uma imersão cultural religiosa. Nessa perspectiva, o conceito de *Performances* Culturais se apresenta mais apropriado por englobar algo plural, não focalizando somente no termo singular e único de *Performance*, por não restringirmos a apenas um evento isolado, concluindo que:

Performances Culturais se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas

culturais contemporâneas. Performances Culturais, mais uma vez sempre no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do “essencial” de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo. (CAMARGO, 2012, p. 19).

Na trilha de definição deste conceito, passamos a perceber as relações do vivido e de comportamentos vivenciados em diálogos com o espaço e o contexto histórico em que o corpo, em *performance*, está inserido. Mais do que pensar o processo de construção de uma *performance* cultural, buscamos pensar na expressividade do ato performático inserido no cotidiano e como este se torna uma filosofia de vida em um processo de diálogo da tradição com a contemporaneidade, relacionando as práticas performativas a algo “criado e desenvolvido pela tradição, mas transformado, transgredido, recriado pelo brincante ou pelo devoto” (LIGIÉRO, 2011, p. 16).

Performar a fé na vida cotidiana é imprimir na coletividade o que foi vivido e se vive e o que foi interpretado e se está interpretando, a partir de um fundamento religioso, tendo no corpo um canal discursivo. Representamos diariamente vários papéis que nos proporcionam passagens existenciais e, no caso da vivência junto à representação religiosa, construímos ações de experimentações que nos transportam a realidades outras que são vivenciadas como ações no tempo presente, nos encontrando num “corpo da história”, uma vez que:

Como pessoas comuns, nós mesmos desempenhamos mutuamente vários papéis: o de narrador, o de personagem e o de espectador, num jogo multifacetado em que o vivido, o imaginado e o interpretado se completam num corpo único, que chamo aqui “corpo da história”. (LIGIÉRO, 2011, p. 89).

Podemos então pensar na grafia inscrita no corpo e escrita por este no cotidiano a partir de *performances* estruturadas no espiritismo afro-ameríndio por parte daquelas e daqueles que professam este universo religioso, que busca nos corpos ancestrais as reverberações filosóficas de um viver. Sobre o ato de grafar que se inscreve no corpo a partir da performatividade, a Dra. e Rainha do Congado Leda Maria Martins (2003) nos apresenta a seguinte reflexão:

Na performance dos ritos procuro interferir o papel do corpo e da voz como portais de inscrição de saberes de vária ordem, dentre elas a

filosófica. Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme. Nas performances da oralidade, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente, performativo. (p. 70).

Este viver o ritual reconstitui nossos corpos de histórias para que performemos em diferentes espaços como um “corpo da história”. Corpo este que reinventa significados em novos contextos, transitando nas relações entre o vivido, o imaginado, o interpretado, apresentando a *performance* de uma memória que nos constitui, porque é recuperada e corporificada.

Estas relações apresentam narrativas que nos são anteriores, mas que nos presentificam instituindo em nós uma *performance* que passa a não carecer de espaços específicos para se realizar, uma vez que essa “narrativa não é apenas um texto, mas um elemento propiciador da performance oral, em que a história narrada não só exemplifica a relação do sujeito com o tema, mas o posiciona como criador de imagens vivas” (LIGIÉRO, 2011, p.94).

Importante ressaltarmos que nos Estudos da *Performance* não é só a oralidade que nos apresenta a reverberação da memória ancestral nos comportamentos cotidianos. Voz é corpo. E se instaura e se transmuta no e com o corpo. Ela existe porque integra todo um sistema complexo de linguagem, sendo um canal que promove leituras e recepções. O corpo comunica por sons e gestos como uma tela imprimindo imagens que registram nossas intenções e convicções, perpetuando em imagens momentâneas ou arquivadas na memória o registro das ações de comunicação. Antes da fala organizada enquanto código linguístico, temos as sonoridades. Antes das sonoridades temos a corporeidade: temos mãos, pés, olhares que comunicam desejos e necessidades. Esta corporeidade em contato com crenças, filosofias e fundamentos religiosos, por exemplo, imprimem neste corpo-tela imagens que ampliam a presença e existência, podendo transformar a vida em um acontecimento performático, pois:

O corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um

sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Neste sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p.66).

O corpo-tela⁴, um conceito defendido por Leda Martins em 2020 e ainda em construção, entende que o corpo ao performar a afro-brasilidade se torna um espaço de potência de pluralidades e um discurso construtor de sentidos, uma vez que a performatividade afro-brasileira se constitui de corporificações de afetos.

O mundo como palco nos faz transitar entre atores sociais e seres performáticos, tendo este trânsito impacto na construção de nossa identidade, refletindo diretamente em nossa vida social, levando à compreensão de modos de representação que performamos na vida cotidiana. Entender o ser humano em *performance* é entender a compreensão da vida humana em contextos múltiplos, inclusive nos espaços em que a representação se dá como mola propulsora de criação, como nas Artes da Cena ou na Literatura.

Neste sentido, um conceito tão potente e que se movimenta por várias áreas de conhecimento amplia o entendimento do corpo para além de uma visão médica, biológica, fisiológica. Corpo em *performance* é um corpo que é visto, vivido, narrado, apreciado, portanto, seu entendimento enquanto noção e conceito possuem importância investigativa em diversos campos do saber porque:

O potencial do conceito de *performance* e o aspecto performativo da instituição de identidade não são desconhecidos no Brasil; já há algum tempo, têm sido moeda corrente nos campos da linguística aplicada, da antropologia, da psicanálise e, com menos assertividade, da sociologia. Nos estudos literários, todavia, parece não ter sido suficientemente explorado, pois, salvo alguns trabalhos ligados às literaturas de minorias, a performatividade de identidades da literatura (...) tem, em grande medida passado despercebida. (LOPES; DURÃO; ROCHA, 2007, p. 10).

⁴ Sobre este conceito em desenvolvimento, uma das primeiras publicizações do mesmo foi feita pela Profa. Dra. Leda Martins na abertura do curso *on line* Estudos em Teatro Negro, promovido pela UFBA no dia 12/05/2020, no canal do curso. O conteúdo encontra-se disponível para acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=cmiemy5gJkl&t=2430s>

É no diálogo também com os Estudos Literários que abordaremos aqui o conceito de *performance*, por entendermos a escrita da vida cotidiana como um discurso em movimento, que grafa no corpo tessituras de sentimentos e memórias, que provocam leituras quando em contato com o outro. Tendo o corpo como canal de estabelecimento de *performances* na vida cotidiana e tendo o mesmo a possibilidade de dialogar em diferentes áreas de estudo, trazemos uma definição de Zumthor (2007), que dialoga com as áreas aqui citadas, para a compreensão de que, em todas elas, o corpo é texto:

O que entender aqui pela palavra “corpo”? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserrl! No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. (p. 23 – 24).

Podemos perceber que o corpo é um texto capaz de escrever outros textos através de percepções sensoriais: o corpo sente, escreve o que sente e inscreve em quem o lê outras sensações, uma vez que em todas as direções e possibilidades de ser/fazer/receber a leitura corporal, lidamos com um corpo que emana reverberações, seja em vida, seja na memória que este imprime após vida.

Pensar o corpo como texto é dialogar com o conceito de que o sujeito é um ser corpóreo, tese esta defendida por Thomas Csordas (2008), em sua obra *Corpo/Significado/Cura*, quando o pesquisador reflete que:

Reconhecer que nosso ser é corpóreo não é menos um produto da cultura que da biologia tem o potencial de transformar nossa compreensão tanto de corpo quanto de cultura. Por um lado, se o corpo pode ser mostrado como base existencial da cultura e do sujeito em vez de o simples substrato biológico de ambos, o caminho estaria livre para a compreensão do corpo como não apenas essencialmente biológico, mas igualmente religioso, linguístico, histórico, cognitivo, emocional e artístico. Por outro lado, se até a linguagem pode ser apresentada como o surgimento da corporeidade e não apenas da função representativa do *cogito* cartesiano, o

caminho estaria aberto para definir cultura não só em termos de símbolos, esquemas, trações, regras, costumes, textos ou comunicação, mas igualmente, em termos de sentido, movimento, intersubjetividade, espacialidade, paixão, desejo, hábito, evocação, intuição. (p. 19).

Nessa perspectiva, vamos entender a potencialidade existente no estudo sobre a corporeidade humana principalmente quando relacionamos a análise desta em processos de fé. Lugar marcado pela simbologia, as manifestações religiosas se caracterizam em si em um espaço de performatividade de uma crença espiritual que imprime em seus adeptos modos de ser e estar em sociedade. Toda a ritualidade presente no ato de manifestar a fé religiosa tem na corporeidade seu local de ação/profusão/reverberação/exaltação. O corpo como local prático de manifestação de algo sensorial é um canal de manutenção de uma cultura em que a experiência humana, única e intransferível, de crença em seres espirituais, cria laços de manutenção/fundamentação da própria existência enquanto ser/viver/estar no mundo. A corporeidade presente nos atos religiosos reforça a ideia de que “o corpo não é um objeto a ser estudado em relação à cultura, mas é o sujeito da cultura; em outras palavras, a base existencial da cultura” (CSORDAS, 2008, p. 102).

No campo religioso, a fé e a devoção são movimentadas pelo e no corpo. A base filosófica de cada manifestação religiosa necessita de pessoas que acreditem na filosofia proposta e que incorporem esta filosofia na vivência/experiência cotidiana. Assim, na *performance* cultural da fé, seja em que filosofia religiosa for, encontramos uma estrutura organizacional de comportamentos que, seja no espaço religioso ou no espaço social, são vividos e revividos em todos os momentos em que seus adeptos a professam. Existe toda uma corporeidade composta por códigos internos/externos ao corpo que, conforme reflexão da pesquisadora Denise Pimenta (2013), inclui a ideia de que “corpos de devotos e fiéis também passam por treinamentos corporais e práticas corporais religiosas”. Isso revela que:

Um corpo de alguém que crê é um corpo treinado e que precisa aprender a crer. Assim, a crença no tocante à devoção material passa pelo aprendizado do corpo. O corpo de alguém que crê é, pois, um corpo que crê, e este passa por todo um aprendizado de técnicas corporais específicas para esta ocasião, assim como o corpo que aprende a correr, nadar ou comer. (p. 118).

Assim, o corpo de alguém que crê é um corpo físico, mas cultural. Enquanto ajoelha, canta, dança ou gira, o adepto, em sua ação corporal, segue os preceitos comportamentais da manifestação a que tem devoção, mas tendo nesta partitura corporal um elemento de significação pessoal. Cada movimento possui um contexto e proporciona uma experiência no ato de realizá-lo. A profusão da/de fé é um ato de *Escrevivência*, assim como proposto pela escritora Conceição Evaristo (2007). Escrever as próprias vivências presentes em seu corpo ou vivenciar aquilo que em seu corpo se inscreve é ter a consciência de que escrever é “um lugar de auto-afirmação de minhas particularidades” marcado “por um comportamento de traços e corpo”. *Escreviver*, então, não se resume só a escrever o que o corpo lê, mas ler o que o corpo escreve, percebendo que:

Se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção de vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. (p. 20).

Escreviver é uma ação constante no ato devocional a nos mostrar que os preceitos religiosos criam travessias existenciais entre nossas relações com o espaço sagrado x o espaço público. Performar a fé é escrever com o/no corpo “narrativas mitopoéticas” através de “cantares, gestos, danças” nas mais diferentes “derivações litúrgicas do cerimonial” a que se está celebrando. No caso das religiões afro-ameríndias, além das divindades, encontramos o culto aos nossos antepassados nos mostrando um entrelaçamento de saberes oriundos do:

Resultado de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de forma animística, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não elide o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica. O corpo em performance que reinstala esses saberes expande-se, pois, como corpus cultural. (MARTINS, 2003, p. 77).

Retomando o foco de análise sobre a *performance* cultural da fé vivenciada por agentes da cultura, é que passamos a refletir sobre a *performance* cultural da cantora Clara Nunes, a partir do seu encontro com a religiosidade afro-brasileira, entendendo como o diálogo Arte e Vida se apresenta junto/com/na *performer* em sua vivência cotidiana, para além de sua presença cênica, compreendendo como a

encruzilhada entre dois campos distintos, a saber, Artístico e Religioso, possuem cruzamentos e transbordamentos oriundos de imersões culturais que promovem encontros identitários por dentro/por fora. Nesse sentido, os estudos do Prof. Zeca Ligiéro (2011) se apresentam como campo fértil de aprofundamento, pois o pesquisador propõe que, para se discutir as *Performances* brasileiras contemporâneas sob a ótica das *Performances* Culturais, é preciso:

Um estudo da história específica de cada tradição, verificando suas principais características, filosofia, religião, e como estas se desenvolvem nos corpos dos dançantes enquanto estes se movimentam. (...) ou seja, a pintura tem a ver com a coreografia, que por sua vez tem a ver com o figurino, que por sua vez tem a ver com a mitologia, que por sua vez tem a ver com a música; seja na forma de pensar o seu significado como extensão do religioso e do festivo ou como parte intrínseca de ambos. (p. 16).

Assim, dois campos que se apresentam em encruzilhada precisam ser entendidos não como dicotômicos ou em conflito, mas como “saberes que cruzam a esfera do tempo, praticando nas frestas a invenção de um mundo novo” tendo a noção de encruzilhada a perspectiva da disponibilidade de “novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13).

Na encruzilhada Arte x Vida presente na vida/obra de Clara Nunes, a partir de seu encontro com a religiosidade afro-brasileira, temos, de um lado, as práticas performativas destes rituais e, do outro, as práticas artísticas fundamentadas nos elementos dessas culturas. Entretanto, o ponto de entrecruzamento desta travessia está no corpo que, em Clara, pode ser entendido como um corpo-encruzilhada cuja terminologia defendida pelo pesquisador Jarbas Siqueira Ramos (2018) consiste numa “metáfora capaz de criar trânsitos entre esses dois campos de atuação: as práticas/processos rituais das culturas brasileiras e as artes da cena” (p. 39).

Se, para o pesquisador Luiz Rufino (2019), a “encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias” (p. 13), experimentemos agora caminhar pelas encruzas das *escrevivências* da cantora/performer Clara Nunes, saudando Exu, o Orixá Senhor de todas as direções do Espaço e do Tempo que, como Senhor das Encruzilhadas, é aqui invocado para promover “um verdadeiro furdunço teórico-

metodológico” porém instaurando seu “espírito exusíaco de reorganizar, a partir da desordem, para apontar novos caminhos” (p. 132).

Laroyê

1.2 – A *Performance* de Clara Nunes

Clara Nunes (1942-1983) foi uma cantora brasileira de grande projeção nacional, que revolucionou o cenário musical e artístico do país no fim dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, ao lado de grandes nomes da MPB, como João Nogueira e Martinho da Vila, além de revelar consigo grandes artistas, como Romildo e Toninho Nascimento, Gisa Nogueira e o Clube do Samba. Sua obra é até hoje reverenciada no país, sendo ela a primeira mulher a vender discos no Brasil no que tange a números realmente expressivos e carreira consolidada. Celebrada até mesmo no exterior, Clara difundiu o Brasil cantando em português e contribuindo para que o Samba pudesse também estar no mais alto patamar de referência musical brasileira. Registra-se ainda o lugar da mulher em um ambiente até então marcado pela forte presença masculina.

Sobre a singularidade de Clara no cenário artístico e musical do país, Giovanna Dealtry (2018) registra:

Sabiá, Claridade. Guerreira, Clara Mestiça, Mineira, Ser de Luz, Clarinha. Os diversos epítetos e apelidos identificados a Clara Nunes, ao longo de sua carreira, evocam facetas da personalidade da cantora de emissão vocal impecável, mas também a complexa trajetória da construção de sua identidade musical e performance, únicas no cenário da música popular brasileira dos anos 1970. (p.11).

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

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.

Sobre este processo de pesquisa de Clara iniciado a partir da musicalidade afro-brasileira, Dealtry (2018) também afirma que:

Foi o samba, sem dúvida, o gênero por meio do qual a mineira se consagrou. Mas ser uma cantora popular significava cantar um Brasil miscigenado, no qual a música figuraria como expressão plena do encontro das três raças originárias de nossa formação. Para isso, entre 1969 e 1970, a pesquisa musical torna-se uma necessidade para Clara Nunes. A princípio centrado na produção de sambistas cariocas, o repertório da cantora mineira na década de 1970 expande-se de forma programática, passando a incluir outros ritmos, como o afoxé, o ijexá, a cantiga, o forró, o baião, mesmo o sambacação, entre tantas outras referências musicais. (p. 13).

Este diálogo entre a ancestralidade africana e a realidade afro-brasileira perpassa a obra de Clara. Sua música traz marcas e possui ritos que confrontam com uma cultura de predominância judaico-cristã.

Vagner Fernandes (2007), em sua biografia sobre a cantora, intitulada *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*, nos informa, na contracapa da obra:

Quando surgia nos bastidores, à frente das câmeras de TV ou sob os holofotes no palco, não havia quem não se impressionasse com ela. Era uma mulher incomum. (...) Clara era uma explosão. (...) Clara foi a primeira cantora a romper com o estigma de que mulher não vendia disco. (...) Acreditava no amor, nos amigos, no seu canto como instrumento de conciliação, na sua arte como veículo de transformação social, traços de personalidade de uma sonhadora. Mas sonhava com tudo o que poderia ser aplicado de forma concreta. (...) Brasileira, absolutamente sincrética, “batia cabeça” e cantava ponto em terreiro de umbanda ou candomblé, tomava passe em centro kardecista e comungava em igreja católica. Clara era tudo, uma espiritualista por natureza. A voz tornou-se sua arma de batalha.

Essa voz guerreira, fortalecida através da evocação da cultura afro-brasileira, promoveu uma guinada na carreira/vida de Clara Nunes e, conseqüentemente, a estabeleceu no cenário artístico musical a partir do Samba *Você passa eu acho graça*, composto por Athaulfo Alves (1909 – 1969) e gravado por ela, em 1968.

Sobre o Samba sabemos que o mesmo, de acordo com Elzelina Dóris do Santos (2003), Sambista e Mestra em Educação, na obra *Contando a História do Samba*:

Já nasceu polêmico, atravessou o Atlântico nos navios negreiros (tumbeiros), incorporou os chocalhos e maracás dos povos indígenas, anexou a viola dos portugueses, e deu origem ao ritmo de maior popularidade no país e que hoje é referência do Brasil em qualquer parte do mundo. Cantar e contar a história do samba é fortalecer um movimento de resistência e de afirmação do povo negro, que a partir das batidas do tambor das rodas de candomblé e capoeira da Bahia, estendeu-se pelo Brasil. (p. 28).

O Samba, estilo musical outrora marginalizado, passa a ter outro *status* com Clara, por seu movimento/envolvimento com o estilo, aproximando diferentes classes sociais e, ao mesmo tempo, buscando “desmistificar a visão folclórica da classe média em relação aos sambistas” (DEALTRY, 2018, p.22), uma vez que consigo a cantora trouxe diversos representantes deste estilo musical, desde compositores, instrumentistas a cantores e cantoras. É preciso lembrar que, nos anos de 1970, já havia um movimento de valorização do Samba, tendo, por exemplo, a realização da *Noitada de Samba*, em 1971, no Teatro Opinião, em São Paulo, cujo objetivo era apresentar o que de melhor estava sendo produzido no universo do Samba na Música Popular Brasileira (MPB), se apresentando no palco artistas consagrados e novos talentos.

Seus idealizadores, Jorge Coutinho e Leonides Bayer (2009), nos contam na obra *Noitada do Samba – foco da resistência* que, sobre a época de realização do projeto, percebiam que “a grande parte dos produtores ainda” estava “naquela de pagar aos apresentadores com cachaça. As pessoas pagam vinte contos para ouvir Maria Bethânia, mas não querem pagar o mesmo para ouvir Clementina de Jesus” (p. 65). Ainda no entendimento do Samba como gênero menor, incapaz de revelar todo o potencial vocal e interpretativo de uma/um cantora/cantor, Dealtry (2018) nos diz que:

Esta é uma questão ainda nos dias de hoje, como o sambista não é visto como um cantor de música popular brasileira, enquanto, por exemplo, nomes como Chico Buarque de Holanda quando compunham ou interpretavam sambas não perdiam espaço dentro da sigla MPB. Pelo contrário, eram vistos como pessoas capazes de circular entre a canção e os gêneros populares. (p.33).

Clara traz para suas apresentações o Samba e seus nomes como o conjunto *Nosso Samba*⁵, formado pelos percussionistas Barbosa (reco-reco e voz), Genaro (agogô e voz), Gordinho (surdo e voz), Nô (cuíca, pandeiro e voz), Carlinhos (cavaquinho e voz) e Stenio (reco-reco e voz). Este conjunto acompanhou Clara durante toda a sua carreira, a partir de sua adesão ao referido estilo musical.

Clara e seu encontro com o Samba são expandidos ao ponto máximo: o Carnaval, tendo a cantora se immortalizado como uma personalidade artística frequentadora e divulgadora da Escola de Samba Portela⁶ do Rio de Janeiro.

Portanto, a mudança estilística na carreira musical de Clara, a partir do Samba, já possui importante significação, principalmente em um campo marcado pela forte presença de sambistas homens, evidenciando uma importante relação entre imagem e linguagem, no que tange à sua presença neste universo musical, ocupando o lugar de uma mulher que cantava de forma ativa, se pontuando e em primeira pessoa.

Entender Clara como constituinte dos estudos das *Performances* Culturais brasileiras é “oferecer uma rica e importante contribuição epistemológica sobre algumas práticas culturais performáticas, tradicionais e contemporâneas, em particular as afrodescendentes, todas elas abordadas sob a ótica dos Estudos da Performance.” (MARTINS, 2011, Orelha do Livro). Clara Nunes nos revela, através do corpo (o que é vivido e o que é vivenciado), a imagem (o que o corpo apresenta) de nossa própria cultura, buscando na *performance*, oriunda da vivência pessoal junto à religiosidade afro-brasileira, uma linguagem do “corpo caligrafado pelo movimento da performance, na qual as coreografias do vivido encorpam a produção estética nos vários âmbitos e contextos culturais, em que se tecem como circunstância, estilo, permanência e efemeridade.” (MARTINS, 2011, Orelha do Livro). A trajetória artística e conceitual da *performer* Clara Nunes está construída em um enredo marcado pela não linearidade, nos apresentando vias diversas de interpretação, gerando encruzilhadas que nos apresentam corporeidades, memórias, linguagens e confluências. Sua *performance* é uma travessia e traz a vivência do sagrado como elemento de resistência da cultura afro-brasileira ecoada na

⁵ Para mais informações sobre o Conjunto *Nosso Samba* acessar: <https://dicionariompb.com.br/conjunto-nosso-samba/dados-artisticos>

⁶ Sobre o Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela acessar: <http://www.gresportela.org.br/>

visualidade que a mesma evoca/promove. São passagens como estas que fazem com que a encruzilhada se consolide como elemento integrante da *performance* cultural de Clara, pois, como aponta MARTINS (1997, p.28), podemos ver a *performer* como um “*locus tangencial*”:

(...) [do] qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam, da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.

Foto 05: Performances de Clara Nunes – Painel Foto Montagem presente na Entrada do Memorial Clara Nunes – Caetanópolis - Minas Gerais.



Fonte: Arquivo do Autor

A *performance* cultural de Clara Nunes dialoga com o conceito de “corpo da história” que nos apresenta uma análise do corpo que “se retroalimenta ao mesmo tempo em que vive do seu passado, em constante reação a tudo que percebe ao seu redor; o “corpo da história” é um corpo que vive das relações e das interações” (LIGIÉRO, 2011, p. 90). Portanto o trânsito religioso pessoal de Clara e a presença do mesmo na sua *performance* cultural se inserem no campo das Artes Performativas:

Nas quais o corpo centraliza a expressão, seja por meio de *mimesis* ou mesmo de elaboradas formas simbólicas, sem abrir mão, em ambos os casos, do ritmo e do movimento. Nas artes performativas, quase sempre os territórios do sagrado e do profano estão unidos ou ligados por contínuos processos de ritualização. (LIGIÉRO, 2011, p. 195).

Zeca Ligiéro (2011) ainda nos diz que o estudo da *performance* procura a “confrontação direta com o vivido, o comportamento vivenciado, concentra-se, portanto, na observação do fenômeno em si sem, contudo, abrir mão da pesquisa de campo e de todo o material do processo de produção do evento” (p 13). Todos estes elementos estão presentes na *performance* cultural de Clara Nunes. Mas os mesmos pontos que convergem promovem novas e instigantes encruzilhadas. É por elas que a *performance* cultural de Clara caminha. Sua travessia é ambígua, encontrando-se entre o que já estava inserido em sua trajetória e o que quer que tenha feito parte da mesma: querer e poder, passividade e transgressão, transparência e ocultamento. Enquanto realizava sua *performance*, ela narrava para si e para os outros um percurso individual, transformando suas aparições em verdadeiros acontecimentos à plateia. Sua presença possuía um significado que movimentava o instante no processo em que a mesma era coletivizada.

No sentido amplo do conceito de *performance*, os pesquisadores Robson Corrêa de Camargo, Eduardo José Reinato e Heloisa Selma Fernandes Capel (2011) nos informam que a mesma é uma “palavra inglesa que, com sentido geral de ação, ou processo de ação, remete-nos a um ato cênico, estético formal, da natureza do drama ritual e do espetáculo e, ainda, que se dá a ler a um público” (p.11). Portanto o “corpo da história” que perpassa a *performance* de Clara Nunes está inserido em um recorte teórico específico que é a *performance* cultural, por esta se expressar e se apresentar “*por meio da forma, materialidades corporais e gestuais que envolvem relações em ato*” (CAMARGO, REINATO, CAPEL, 2011, p.11).

O ato performático de Clara Nunes, que é único e intransferível, transita entre os caminhos do artístico e do religioso, possuindo todo um sistema de códigos e repertório que dialoga com um passado mítico e que:

Por sua natureza simbólica e experiencial estabelecem relações com a teatralidade. Círculos com o mesmo centro, mas com diferentes tamanhos. O círculo é a linha que define o espaço vazio que contém. Nas *performances*, desde sua origem etimológica, fica-nos, de forma combinada, a ideia de realização e movimento, ação e processo, ao mesmo tempo que a encontramos acoplada a algo que resulta, que se completa. (CAMARGO, REINATO, CAPEL, 2011, p.11).

Nesse sentido é que o corpo da *performer* Clara escreve simbologias e reflexões no ato em que acontece a *performance* em si e que se eterniza por estar associado à experiência vivida pela própria cantora, tornando-se a “expressão de uma teorização sobre a vida e como ela deve ser vivida e simbolizada” (ESTEVES, 2007, p.23).

Veículo de comunicação e socialização, a *Performance Cultural* discute o corpo e sua significação social nos mostrando que Clara Nunes nos apresenta um texto performado em que a *performer* se transforma em coautora a partir do momento em que sua proposta de criação, ou seja, o contato com as culturas afro-brasileiras, passa a fazer parte não só de sua produção artística, mas de sua vida nos apresentando um discurso pessoal que:

Compõe-se num processo de sobreposição e diálogos em camadas sucessivas, camadas essas que podem dialogar em harmonia ou antagonismo, ou num misto oscilante, numa combinação híbrida entre esses dois. Esse texto-montagem de várias mãos, de formato palíndromo, com suas diferentes camadas de escritura, o cenário, o figurino, a luz e o som, etc. torna-se local de encontro dos textos coexistentes, onde a cena é o meio que permite o transporte e a exibição de seus vários e diferentes textos. (CAMARGO, 2011, p. 40).

Camadas como o repertório gestual, corporal e vocal de Clara Nunes demonstram como suas aparições se davam como acontecimentos performáticos, do “jogo entre aquele que cria de um lado e, por outro, aquele que assiste, consome e interage com a criação” (CAPEL, 2011, p. 137), uma vez que o corpo e a voz não são apenas recursos de teatralidade, são também canais comunicativos que possuem significados relacionados a questões pessoais de representação. Portanto, estudar a corporeidade na/*da performance* cultural de Clara Nunes como texto é “estudar o corpo como objeto cênico, bem como o próprio corpo como um equilíbrio entre o que está dentro e fora de sua materialidade” (CAPEL, 2011, p. 139).

Enquanto corporeidade, retomamos o conceito a partir de Csordas (2008), quando este nos diz que “o corpo é um ponto de partida produtivo para analisar a cultura e o sujeito” (p. 145) e que nas encruzilhadas cognição e emoção/mente e corpo, é preciso reconhecer o corpo “pelo que ele é em termos vivenciais, não como um objeto mas como sujeito” (p. 142).

A *performance* de Clara evocada a partir da cultura religiosa afro-brasileira se amplia quando a própria *performer* faz do elemento cultural seu projeto pessoal, fazendo com que sua vida reflita suas escolhas estéticas, mas também ideológicas, apresentando uma cena em que, em sua concepção, os:

Elementos estético-simbólicos da liturgia afro-brasileira ou africana são transpostos para a cena contemporânea. Eles podem aparecer ou serem escamoteados de acordo com o tratamento dado aos elementos componentes da cena, aí se apresentam e são recriados mitos, gestos, ritmos; neste processo se verifica as diferentes escolhas no jogo entre a tradição e a recriação do universo litúrgico na dramaturgia adotada por cada criador. (FERRAZ, 2011, p. 173).

Clara estudou a religiosidade afro-brasileira aprofundando-se não só em sua sonoridade, mas em sua relação com um corpo que dança a fé, percebendo o simbolismo do corpo e suas virtuosidades, transitando nas relações entre passado e presente e no modo como estas se manifestam no imaginário brasileiro a partir de uma *performance* cultural que “associou o corpo num acontecimento social espetacular, na perspectiva de entender uma forma de ser corporalmente, de se comportar, de agir, de falar, de cantar e de se enfeitar” (ZENICOLA, 2005, p. 149). Este aprofundamento é fundamentado em sua viagem, em janeiro de 1971, ao continente africano, a convite do cantor Ivon Cury, para apresentação de ambos na final do concurso Miss Angola. As reverberações desta viagem em sua formação cultural e também em sua busca pessoal foram decisivas, como nos conta seu marido Paulo César Pinheiro, também compositor e seu produtor musical, em depoimento presente na biografia da cantora ao jornalista Vagner Fernandes (2007):

Foi Clara que se inventou. Ninguém fez isso para ela. Tanto que, quando ela resolveu abraçar as músicas de teor afro-brasileiro, em uma época em que não se cantavam canções sobre orixás, procurou a Mercedes Batista, professora de dança afro. Queria mostrar dançando o que estava cantando, o significado das letras, dos orixás. Quando pisava no palco, não era uma coisa à-toa, era algo preconcebido. (p. 182 – 183).

Ter aula com Mercedes Baptista (1921-2014) é, por si só, um processo de formação artística, mas também identitária, pois esta foi a primeira bailarina negra que dançou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, espaço este que se configura como uma instituição clássica, elitista e histórica de realização e fomento da Arte no

Brasil. Além de bailarina, coreógrafa e professora, Mercedes Baptista foi militante da cultura e da identidade do negro brasileiro, com reconhecimento enquanto personalidade negra pela Fundação Palmares, órgão federal brasileiro de promoção da afro-brasilidade. Mercedes era um corpo constituído por muitas histórias que ressoavam na Dança que produziu e ecoavam nos corpos de suas alunas e alunos em movimento durante suas aulas. E Clara vai, de corpo, ao encontro destes ecos históricos.

Em diálogo com os Estudos Literários, podemos entender que o conceito de “corpo da história” discute o lugar da escrita a partir do próprio corpo do sujeito do enunciado, percebendo a escrita como um ritual composto de múltiplos gestos. A *performance* cultural de Clara promoveu uma escrita no imaginário brasileiro no sentido de uma comunhão religiosa, como pode ser comprovado nas inúmeras cartas que a cantora recebeu no hospital, mesmo estando em coma no CTI, fato oriundo de um choque anafilático durante uma operação de varizes. Este material encontra-se catalogado junto ao acervo do Memorial Clara Nunes, em Caetanópolis/MG. A escrita oriunda da *performance* cultural de Clara pode ser vista como um lugar de afirmação de suas particularidades e especificidades, principalmente enquanto sujeito-mulher-religiosa. A *performance* construída para Clara Nunes é subvertida pela própria *performer* quando o material estético passa a ser/habitar sua escrita cênica e pessoal, pautando sua vivência, estabelecendo grafias de “comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com vida?” (EVARISTO, 2007, p. 17).

Clara entende e se situa junto ao universo da indústria cultural. Temos como exemplo todo o cuidado da *performer* para com sua carreira, chegando a possuir um Teatro, com seu próprio nome, e uma produtora musical de nome Odara.

Foto 06: Clara em seu Teatro que leva o seu mesmo nome.



Fonte: Adhemar Veneziano/Editora Abril. Foto publicada na biografia de Clara.

Mas a subversão ora entendida e defendida neste ebó é também compreendida como a virada, o giro epistemológico que o contato com a musicalidade afro-brasileira proporciona não só à Arte de Clara, mas à sua Vida. A subversão está no pertencimento desta sonoridade ao seu viver, refletindo seu corpo como um texto de vivências. Da sonoridade afro-brasileira do Samba há um giro epistemológico para a sonoridade ritual religiosa afro-brasileira. Não é mais uma *performance* cênica, mas sim uma *performance* cultural. Seu corpo escreve e nele se inscreve em um processo de construção não só de sua identidade artística, mas de sua identidade pessoal. É este giro epistemológico entre o que se canta e o que se vive que promove em sua trajetória “esse movimento, de colocação de si na posição de narrador da própria história” (MELO, GODOY, 2017, p. 1285). É seu corpo em *Escrevivência*, assim como nos propõe Conceição Evaristo (2005), que não dicotomiza, mas revolve sua existência a partir de sua experiência, apresentando, na encruzilhada Arte x Vida, a religiosidade como a interseção que repercute em Clara um *escreviver* que “toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida” (Evaristo, 2005, p. 202). E que lugar na vida seria esse para Clara? Seria um lugar que, como nos aponta Zumthor (2007), “consegue vislumbrar, pela fissura no “real”, a alteridade e colocar-se em cena como sujeito, para que, então, possa narrar e narrar-se, recolar os estilhaços das constantes quebras de si?” (p. 41).

Estas questões podem ser respondidas ao percebermos que todos os elementos presentes na *performance* cultural de Clara Nunes mostram que sua

presença estabelece uma liturgia, onde a vivência é o ofício, em uma escrita que é lida pelo espectador, pois:

Os acontecimentos maiores que definem minha existência, meu nascimento e minha morte, não me pertencem. Porque, para que ganhem sentido de acontecimento, precisam ser situados em relação a um antes e a um depois. E não posso estar antes do meu nascimento nem depois de minha morte. O que faz Bakhtin dizer que “ninguém é herói de sua própria vida”. Somente posso me constituir como herói no discurso do outro, na criação do outro. O outro que está de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado. O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem dá de si. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender. (AMORIM, 2010, p.96-97).

A *performance* cultural de Clara ainda reverbera no imaginário brasileiro, ultrapassando seu legado musical. Falar na *performer* é lembrar o seu corpo em movimento, as roupas que ela usava, as crenças que possuía, as capas de seus LPs, os videoclipes veiculados em rede nacional via canais abertos de televisão, a comoção de sua morte junto ao povo brasileiro. Sua liturgia ainda é evocada em muitas sambistas sucessoras na música popular brasileira.

Foto 07: Toda vestida de branco Clara Nunes chamava a atenção com seu visual afro.
Divulgação/Iolanda Husak.



Disponível em: <https://entretenimento.r7.com/cinema-e-series/diretora-celebra-filme-sobre-clara-nunes-nosso-caldeirao-mestico-04102019>

Na perspectiva ainda dos Estudos Literários, temos que “se o romance foi o gênero capaz de representar o homem moderno, a *performance* atende as necessidades de uma humanidade acostumada a viver no “pós-”(pós-guerra, pós-romantismo, pós-modernismo, etc.)” (JUNIOR, 2011, p. 295), e isso faz com que esta área de estudos esteja sempre em renovação. Nesse sentido, o espectador de

Clara é também um leitor do espaço evocado/escrito por ela, podendo produzir interpretações a partir do acontecimento visto/vivido, afinal:

Os estudos da performance provocam uma recepção interpretadora e aproxima-se da história literária na perspectiva da representação social. Consciente de que ninguém disse, nem dirá a última palavra, este exercício polifônico teórico possibilita ao crítico participar das variantes dialógicas e monológicas de cada gênero, estilo e época. Com isto, as expressões são vistas por uma ótica positiva – naquilo que iluminam das visões do seu tempo e de nossa identidade. (JUNIOR, 2011, p. 301).

Entendendo o corpo como um texto, temos na *performance* de Clara Nunes um espaço de comunicação construído. Sua *performance* cultural articula relações entre tempo e espaço, pois as culturas afro-brasileiras são evocadas pela *performer* em um acontecimento performático que a transforma enquanto sujeito. O espaço representado em sua *performance* cultural tem relações no modo como a Arte representa o espaço afro-brasileiro, mas também visualizamos as relações que Clara possui com este mesmo espaço, envolvendo seus valores pessoais e seu trânsito entre o cênico e o sagrado, pois o contexto cultural afro-religioso passa a compor não só sua identidade artística, mas a sua identidade pessoal.

Clara e os elementos que ela agrega criam construções discursivas, nos apresentando uma cena que transborda do palco para a vida. Neste acontecimento performático discursivo que ultrapassa as demandas da indústria cultural, Clara Nunes vira o jogo pela força da *performance* narrativa de uma cultura periférica que a constitui não pela borda, mas ocupando todo o centro de seu viver, mesmo que inicialmente sua *performance* artística tenha sido projetada. A esta construção soma-se sua *performance* pessoal que se constitui como uma narrativa que se organiza trazendo um emaranhado de vozes em uma teia de conexões que grafa um registro específico no imaginário brasileiro. Nesse sentido podemos afirmar que:

Não é exagero afirmar que Clara Nunes ocupa o papel de mediadora no panorama cultural, musical e religioso nos anos 1970. Repertório, performance, vestuário, entrevistas traduzem esse universo negro ainda considerado “exótico” para parte da população brasileira. Clara Nunes não foi a primeira intérprete, nem a única, a cantar os orixás. Eles já eram cantados anteriormente por João da Bahiana e J.B. de Carvalho, entre outros. No entanto, ela foi capaz de compreender a linguagem dos veículos de comunicação de massa, colaborando na

inserção e visibilidade das religiões afro-brasileiras para além dos territórios originais. Ao lado de outros nomes, como Martinho da Vila, trouxe o samba novamente para a sala de estar, após o sucesso do gênero nos anos 1930 e 1940, em um cenário musical amplamente dividido e que ainda lutava contra os avanços da crescente dominação do mercado fonográfico pela música americana. (DEALTRY, 2018, p. 24 – 25).

O encontro com o Samba leva Clara Nunes a outras epistemologias das culturas afro-brasileiras, fazendo com que ela passasse por experimentações culturais que, de forma orgânica, alinharam o seu pensamento estético à própria Vida.

As Artes da Cena se formalizam a partir do estudo dos ritos religiosos e populares. Na mitologia desses ritos temos, principalmente naqueles de matriz africana, a narrativa de deuses que dançam. Os ritos religiosos oriundos da cultura afro-brasileira nos apresentam a importância de dançar a fé para comunicação com os seres superiores, uma vez que o corpo é um altar em movimento, é a própria festa, pois:

O corpo que é festa, festeja, narra saberes, torna-se visível na instabilidade entre sagrado e profano, entre luzes e trevas, entre certo e errado e tantas outras dicotomias. Trata-se de um corpo que é fé e divertimento, é vida e é arte, embevece-se de tragédias e comichões, ou seja, um corpo em exuberante produção de vida. (COSTA, PEREIRA, 2016, p.92)

É o corpo que celebra porque ele é o próprio local de celebração. A *performance* da fé escreve no espaço grafias oriundas da inscrição desta nas tessituras da pele, pelo viés sinestésico. Utilizar o próprio corpo como um lugar de professar crenças é entender como os aspectos culturais e religiosos inseridos no viver de praticantes da religião de matriz africana, por exemplo, ultrapassam a dimensão de que a celebração da espiritualidade através do contato com a ancestralidade independe de um espaço físico para promover sua ação de louvor. Estas manifestações religiosas em específico trabalham pautadas em conhecimentos oriundos dos elementos da natureza e da necessidade de que o corpo do devoto esteja a serviço de um corpo ancestral para manutenção de um ciclo de fé.

Nessa manutenção temos a promoção de elementos de evocação da fé na vida diária registrados na escolha da roupa que veste, das palavras que profere, nas ações corporais desenvolvidas em espaços públicos e privados, pessoais e profissionais, nos apresentando que o corpo é um terreiro, pois, para um devoto da Umbanda e do Candomblé, a filosofia religiosa se torna filosofia de vida, uma vez que a impressão destes saberes se pauta no indivíduo através de “inquietações das negociações binárias tais como singular/coletivo, eu/outro, teoria/prática, presença/representação, onde o corpo fala, diz, performa seu ponto de vista sobre o mundo” (COSTA, PEREIRA, 2016, p.95).

A vida é constituída de ritos, de passagens, de negociações e trânsitos que marcam nossa trajetória e constroem nossas identidades. A identidade pessoal dialoga com a identidade social e profissional, pois somos constituídos de nossas particularidades, mas também de nossa vivência no coletivo.

Um/a artista, seja de que área for, constrói uma carreira que não fica à parte dos ritos mercadológicos da indústria cultural. Entre identidade e negociação, o/a artista faz escolhas entre a imagem que quer criar junto ao público *versus* a identidade que o mercado deseja criar para este/a artista.

A religiosidade afro-brasileira é também marcada por ritos. Sejam ritos públicos ou privados, ritos de iniciação de uma pessoa ou de celebração a um Orixá, a ritualidade faz parte das religiões de matriz africana, sendo ecoada no ato de professar a fé pelos praticantes destas manifestações.

A indústria cultural sempre flertou com a cultura afro-brasileira. Ora celebrando-a, ora demonizando-a, a produção da carreira de algumas cantoras e alguns cantores se pautou nos trânsitos identitários que a cultura afro-brasileira, em especial a religiosidade, imprime na personalidade de seus admiradores e/ou praticantes.

O Brasil possui um número significativo de manifestações religiosas, mesmo havendo uma supremacia da religiosidade católica no país, tendo inclusive

consagração nacional à Nossa Senhora de Aparecida⁷, o que faz com que haja inclusive feriado nacional a esta Santa.

Historicamente, com a colonização dos portugueses no Brasil e no projeto de subalternizar os indígenas brasileiros e catequizá-los, aniquilando com sua memória e conhecimento, temos um estabelecimento histórico do catolicismo no país que gera, ainda hoje, inúmeros debates frente a esta supremacia, invisibilizando as manifestações religiosas indígenas ou afro-brasileiras, estas últimas oriundas da cultura dos africanos escravizados trazidos para o Brasil e dos seus descendentes negros brasileiros. Este aniquilamento repercute até hoje como podemos perceber no não conhecimento aprofundado, por exemplo, da cultura indígena, em sua totalidade e representatividade no Brasil.

Reconstituir o histórico dos ritos religiosos afro-ameríndios é um processo porque, como aponta (SILVA, 2005):

Sendo religiões originárias de segmentos marginalizados em nossa sociedade (como negros, índios e pobres em geral) e perseguidas durante muito tempo, há poucos documentos ou registros históricos sobre elas. E, entre esses, os mais freqüentes são os produzidos pelos órgãos ou instituições que combateram essas religiões e as apresentam de forma preconceituosa ou pouco esclarecedora de suas reais características. É o caso dos autos de Visitação do Santo Ofício da Inquisição, nos quais estão registrados os processos de julgamento de muitos adeptos dos cultos afro-brasileiros que foram perseguidos (sob a acusação de praticarem “bruxaria”) pela Igreja católica no Brasil colonial. Ou, então, dos “boletins de ocorrência” feitos pela polícia para relatar a invasão de terreiros e a prisão de seus membros, sob a acusação de praticarem curandeirismo, charlatanismo, etc. (p. 12).

Este olhar colonizador sobre a cultura do outro perpassa a história de constituição de nosso país gerando para as manifestações culturais afro-ameríndias, não só as religiosas, contextos de inferiorização que subalternizam inclusive seus praticantes. A identidade afro-ameríndia é colocada à margem no campo do saber

⁷ No dia 12 de outubro a Igreja Católica celebra a festa de Nossa Senhora da Conceição de Aparecida, uma santa negra. No dia 8 de setembro de 1904, procedeu-se à solene coroação da imagem de N. S. de Aparecida. Em 1908 o papa elevou o santuário à dignidade de basílica. Em 1930 o Papa Pio XI, acolhendo favoravelmente o pedido dos bispos do Brasil, proclamou solenemente Nossa Senhora de Aparecida padroeira principal de todo o Brasil. Mais informações: <http://www.cnbbne1.org.br/breve-historia-de-nossa-senhora-de-aparecida/>

uma vez que sua forma de registro e transmissão se pauta em outras epistemologias, pois:

Trata-se de religiões cujos princípios e práticas doutrinárias são, em geral, estabelecidos e transmitidos oralmente. Não há nelas livros sagrados (como a Bíblia, por exemplo) que registrem sua doutrina de forma unificada ou sua história. Neste sentido, são religiões não institucionalizadas. Ao contrário do que acontece, por exemplo, com a Igreja católica, que tem uma hierarquia centralizada na figura do Papa e estabelece princípios doutrinários válidos para as suas igrejas em todo o mundo, os terreiros são autônomos. Cada chefe de terreiro é o senhor absoluto, a autoridade máxima, o “papa” de sua comunidade. (SILVA, 2005, p. 12-13).

Portanto, se faz necessário o constante estudo dos ritos religiosos afro-ameríndios pelo olhar da ciência, mas sem ignorar a visão da fé. É preciso entender contextos históricos, políticos e sociais que envolvem essas manifestações sem ignorar, como estudo, o registro oral feito por praticantes da Umbanda e Candomblé, seja por famílias pertencentes a terreiros, seja por consulentes e adeptos dessa religiosidade. Este é um caminho epistemológico para que uma visão ampliada destas manifestações seja gerada e estabelecida.

Marcos Antônio Alexandre (2007), em artigo que analisa as formas de representação do afro-brasileiro, publicado na obra *Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces*, discute a visão do Brasil ser considerado a nação do sincretismo religioso, refletindo como esse elemento aparece em várias obras de nossa literatura, a partir de personagens canônicas, como Vadinho, de Jorge Amado, Chicó, de Ariano Suassuna ou em outros segmentos artísticos, como na música, citando o exemplo da letra de *Guerreira*, composta por João Nogueira e Paulo César Pinheiro, especialmente para ser cantada por Clara Nunes. Com recorte específico para pensar a presença da religiosidade afro-brasileira no país, o pesquisador afirma o seguinte:

Se, mais uma vez, voltamos o nosso olhar para a história do Brasil, deparamo-nos com uma nação onde a religião se faz presente e marca a vida das pessoas independentemente da classe ou nível socioeconômico-cultural. Por termos sido “descobertos” pelos portugueses, herdamos a religião católica, que nos foi imposta pela monarquia e bem divulgada pelos missionários jesuítas que vieram catequizar os indígenas, num primeiro momento, e depois, os africanos, outra das comunidades culturais que compuseram as

identidades brasileiras. Nossos ancestrais africanos nos deram como herança os mitos dos orixás. Ainda que o culto aos orixás tenha sido proibido pelos senhores dos engenhos, na época da escravidão, nossos irmãos de cor conseguiram manter parte de suas memória e cultura, aceitando a religião cristã que lhes era imposta, mas fazendo com que essa dialogasse com suas crenças, mitos e deuses. Dessa forma, o culto ao candomblé (e, mais recentemente, à umbanda), as festas de reis, os congados, as caboclinhas, entre outros rituais performáticos, foram propagados. (p. 164).

Religião é algo amplo, pessoal e intangível. É uma ação de professar uma filosofia que se acredita, que rege sua vida e que estabelece regras sociais em seu viver. Todas as religiões se pautam por uma conexão com o invisível, com algo superior ao humano que emana força de cura, sabedoria e transformação. O ato religioso se dá através da invocação e fomento da fé que se constitui na crença de que um ser e uma energia devem ser celebrados e cultuados. Esta é a base de qualquer manifestação religiosa, pois as religiões:

Ainda que sejam sistemas de práticas simbólicas e de crenças relativas ao mundo invisível dos seres sobrenaturais, não se constituem senão como formas de expressão profundamente relacionadas à experiência social dos grupos que as praticam. (SILVA, 2005, p. 14-15).

Destacando então, dentre as manifestações religiosas, a história das religiões afro-brasileiras, necessitamos entender que nestas é preciso incluir “o contexto das relações sociais, políticas e econômicas estabelecidas entre os seus principais grupos formadores: negros, brancos e índios” (SILVA, 2005, p.15). Cantar para os Orixás e Guias é oração. A musicalidade promove uma performatividade oriunda da celebração de Deuses que dançam. O corpo é festa⁸, é o próprio terreiro e o coração, um altar que cardiografa⁹ cada momento.

Esta relação entre corpo e som, característica dos cultos afro-brasileiros, dialoga com concepções desta mesma relação junto aos povos indígenas brasileiros, mais precisamente os Tupinambá e os Tupy-Guarani que são povos que “descendem de ancestrais chamados pelos antigos de Tubuguaçu, que detinham

⁸ Parafraseado Eduardo Galeano: “A Igreja diz: O corpo é uma culpa. A ciência diz: O corpo é uma máquina. A publicidade diz: O corpo é um negócio. O corpo diz: Eu sou uma festa”.

⁹ Filosofia de Amenemope que foca especificamente no *coração*. Na busca de conceitos próprios do Antigo Egito, este filósofo estuda sobre a *cardiografia* e suas provisões. Em diálogo com a tradição egípcia, Amenemope mantém interlocução com a concepção de coração como sede do pensamento, das ações e do caráter. Este conceito será melhor estudado no Capítulo 3.

uma certa sabedoria da alma, ou seja, do *ayu*, o *corpo-som* do Ser”, consistindo esta em uma “ciência do sagrado” com o objetivo de “afinar o corpo físico com a mente e o espírito”. O indígena Kaka Werá Jecupé (1998) ainda nos conta, em relação aos Tubuguaçu, que estes:

Entendem o espírito como música, uma flauta sagrada (*nê-em-porâ*) que se expressa no corpo; e este, por sua vez, é flauta (*U'mbauí*), veículo por onde flui o canto que expressa o *Avá* (o ser-luz-som-música), que tem sua morada no coração. (...) Por isso fez-se o Jeroky, a dança, com o fim de afinar todos os espíritos pequenos do ser. Para que cante sua música no ritmo do coração da Mãe Terra, que dança no ritmo do coração Pai Sol, que, por sua vez, dança no ritmo do Mboray, o Amor Incondicional, abençoando todas as estrelas. Dessa maneira, cada um pode expressar através de seu corpo a harmonia, entrando em sintonia com Tupã Papa Tenondé, o Grande Espírito que Abraça a Criação. (p. 24).

As manifestações religiosas afro-ameríndias, então, cardiografam no corpo a reverberação da memória ancestral, tendo, no cruzamento corpo e som/som e corpo, a presença de uma filosofia em que o som é corpo. Portanto cantar é louvar e não é algo extra corpo ou designado a uma parte do corpo, é o próprio corpo, em sua totalidade, discursando.


Na perspectiva do entendimento de que o corpo é fala e, assim sendo, enuncia, temos na intersecção entre Arte e Vida, a partir do pertencimento às religiões afro-brasileiras, pela *performer* Clara Nunes, um exemplo emblemático de como o ato de ter/ver a fé professada no/pelo/com o corpo é um texto. Como nos explica Silvia Brügger (2008), em sua vasta pesquisa sobre a cantora:

Entendo que Clara Nunes e sua música tiveram papel destacado neste contexto. Quando se pensa na associação entre as religiões afro-brasileiras e a música popular, o primeiro nome que aparece ao público é o dela. E, por que isto ocorre? Por um lado, há um deliberado direcionamento da carreira e a construção de uma imagem “áudio-visual” neste sentido. E aqui entra a imagem cristalizada na lembrança coletiva de uma Clara vestida de branco, com cabelos crespos e volumosos, usando suas guias religiosas. Por outro, 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 templos. Pai Edu, que foi seu pai-de-santo, afirmou que ela era uma mãe-de-santo no palco. Ora, o que significa isso? Significa que ela assumiu em sua carreira uma função religiosa, que extrapola a mera divulgação. Pais e mães de santo são aqueles que decifram

os oragos nas religiões afro, que decodificam as mensagens dos orixás para os homens. Talvez fosse esse o sentido que Clara impunha ao seu canto, o que pode ser notado na música “Minha Missão”, composição de João Nogueira e Paulo César Pinheiro – ambos extremamente próximos pessoalmente dela e que parecem ter composto a música a partir dos pensamentos e sentimentos da intérprete -, gravada no LP “Clara Nunes”, de 1981. (p. 11).

As músicas interpretadas por Clara revelam muito sobre seu trânsito entre a área artística e o campo religioso. Vários compositores das músicas por ela gravadas, como João Bosco, um dos autores da música *Nação*, já declararam em entrevistas¹⁰ que se pautavam na construção de canções para a *performer*, a partir do referencial dela: sua voz, sua imagem, sua estética. Portanto encontramos ainda várias composições em que a letra se pauta por uma narrativa em primeira pessoa, como no contexto explicitado anteriormente por Brügger (2008) e que conferimos no exemplo da canção a seguir:

¹⁰ Entrevista presente em CLARA Programa da Série Biografia de Clara Nunes. Direção: Darcy Burger. Produção Canal Brasil. Rio de Janeiro, 2012, son., color. Disponível no site YouTube.



Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu
Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando
Aos pés de Deus
Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz!
Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
Quando eu canto
Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu
Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando
Aos pés de Deus
Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania
Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz!
Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver
Quando eu canto
Quando eu canto
Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta!
Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta!

É nessa perspectiva, entoada pela própria Clara, de que seu canto era mais que uma missão, mas uma oração, que precisamos entendê-lo como algo para além de um desempenho vocal de qualidade técnica. Num olhar mais amplo sobre Clara Nunes, buscamos entender sua *performance* cultural para além da sua construção enquanto Arte, entendendo seu canto também como elemento integrante desta *performance*, mas não enquanto um conceito de desempenho e destreza, e sim como um dos processos de manifestação da fé que regeu sua vida pessoal, pois:

O seu canto é uma oração. Esta é a sua missão. Isto distingue as evocações da cultura popular e das religiões afro-brasileiras na interpretação de Clara, das de outros cantores. Isto confere à sua carreira um significado de sacerdócio, que extrapola o sentido meramente político, embora ambos estejam intrinsecamente relacionados; o que talvez ajude a explicar o vigor e a permanência da imagem construída. (BRÜGGER, 2008, p. 12).

Nesse sentido, a partir de um processo de trânsito cultural, é a subversão/giro epistemológico da *performance* cultural realizada por Clara junto à proposta que a indústria cultural lhe proporciona/apresenta que pretendemos descortinar, pois nessa encruzilhada entre Arte e Religião, procuramos desvelar o ponto de cruzamento: a Vida.

Ogunhê

"Dona dos versos de um trovador
É 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"



*Derival Caymmi
falou para Oxum*

2.1 – Ritos Mercadológicos e Ritos Religiosos: Entre Negociações e Identidades

O fortalecimento de uma identidade religiosa afro-brasileira se deu no país, também, na negociação deste segmento com a sociedade em geral, contando com contribuições de pesquisadores como Mário de Andrade, Edison Carneiro, Muniz Sodré e artistas como Jorge Amado, Dorival Caymmi, Abdias Nascimento e Solano Trindade, fazendo com que seus estudos e produções artísticas aproximassem um número significativo de pessoas brancas a estas manifestações religiosas, passando a frequentá-las a partir de um olhar mais tolerante. Ao longo da história, a elite social e econômica brasileira, majoritariamente branca, formada pelas classes sociais¹¹ A e B, passa a ter uma visão menos pessimista sobre a contribuição negra e indígena à cultura brasileira. Movimentos artísticos como a Semana de Arte Moderna (São Paulo/1922), patrocinados por esta elite, começam a enaltecer a cultura afro-ameríndia, em uma visão inicialmente romantizada, ao mesmo tempo em que realiza certas denúncias contra as questões sociais sofridas por negros e índios.

No campo artístico, transitando entre a tentativa de expandir o conhecimento sobre a cultura afro-brasileira, de forma dialogada ou de forma a realizar apropriação cultural, os artistas e a indústria cultural possuem um local específico para a divulgação da religiosidade afro-brasileira, mesmo sabendo que:

Essa aproximação, que inclui além de artistas e intelectuais, autoridades policiais e políticos, fez parte de uma importante estratégia de legitimação da religião (estigmatizada e perseguida) diante da sociedade brasileira, na medida que indicava uma possibilidade de tradução do candomblé em diferentes dimensões da vida nacional ou mesmo contar com uma proteção informal das autoridades. A partir da década de 1960, com o questionamento e crítica das influências externas em nossa cultura e dos meios de comunicação de massa, surgem movimentos políticos (de consciência negra e outros) e artísticos (como o tropicalismo) de revalorização dos temas nacionais. A Bahia entrou na moda dos grandes centros urbanos do Sudeste e seus artistas (na maioria ligados aos candomblés, como Jorge Amado, Caribé, Dorival Caymmi, Caetano Veloso e Maria Bethânia, entre outros) difundiram nacionalmente essa religião, incluindo os personagens do povo-de-santo em sua literatura, as cores e os motivos dos deuses africanos em suas pinturas e os nomes dos orixás em suas músicas. (...) Na umbanda, o mesmo processo de popularização também pôde ser

¹¹ Sobre as definições de classes sociais pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) consultar: <https://fdr.com.br/2020/10/03/classe-social-descubra-se-pertence-ao-grupo-b-ou-c/>

visto. Basta lembrar as músicas, por exemplo, de Clara Nunes e Martinho da Vila, frequentemente inspiradas ou baseadas em “pontos” (cantigas religiosas da umbanda). (SILVA, 2005, p. 130-132).

De forma enviesada ou construtiva, a indústria cultural pautou, em partes, um imaginário das culturas afro-brasileiras no país, tendo como foco principal midiático a valorização de uma cultura popular brasileira constituinte de nossa identidade nacional. O eco de ações fomentadas, criadas e propagadas proporcionou aproximações e afastamentos da população brasileira para com sua própria história cultural e, por isso, é preciso entender os ritos mercadológicos que a indústria cultural fomentou em determinadas épocas no imaginário cultural brasileiro.

Por indústria cultural podemos entender:

O conjunto de meios de comunicação 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, exercem um tipo de manipulação e controle social, ou seja, ela não só edifica a mercantilização da cultura, como também é legitimada pela demanda desses produtos. (COSTA ... [et al.], 2003, p.14).

Nesse sentido, teóricos da Escola de Frankfurt¹², como Theodor Adorno, analisam como o cinema e a televisão criam ilusões de mundo que atendem a interesses políticos e econômicos. A obra de arte é comparada a uma mercadoria cultural em uma sociedade industrial que modela o cotidiano e Adorno (1985) nos mostra que:

Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (p.114).

¹² Em 1924 foi criado o Instituto para a Pesquisa Social na Universidade de Frankfurt que tinha como objetivo possibilitar discussões e a defesa teóricas de temas considerados tabu no ambiente acadêmico.

Os meios de comunicação de massa, principalmente a televisão e o rádio, passaram a entender o potencial transformador das manifestações culturais, mas no sentido de transformar a cultura em produto, em algo vendável e formatado e não como elemento de emancipação social. No Brasil, o mercado do entretenimento pauta um outro entendimento do que é o fazer cultural, utilizando de conceitos da área do patrimônio cultural em diálogo com a área de *marketing* criando, a partir do contexto cultural, uma identidade inclusive nacional do que é o país, seus costumes e tradições, ora pautando o que deveria ser, ao nível de Estado, uma política pública de cultura, ora se beneficiando daquilo que o Estado considera, a cada época, como ação pública cultural.

Negociações como estas fazem com que, ainda na atualidade, ecoe, por exemplo, a imagem do Brasil como o país fruto da miscigenação e consequentemente da democracia racial, fazendo com que a cultura afro-brasileira e suas manifestações não recebam um olhar protagonista sobre si, mas um olhar sempre pelas suas bordas e margens. Um olhar de uma cultura que se sobressai, mas a partir de recortes setorizados em que a afrobrasilidade ancore ou seja ancorada por outra manifestação cultural.

Na história do país, percebemos que a cultura brasileira foi sendo entendida como algo condutor de uma identidade nacional, visto que, nos anos 1960/70, por exemplo:

Era comum a identificação do artista com a causa do povo, visto ora como elemento a ser educado e conscientizado, ora como agente por excelência de transformação social, posto que portador de valores que deveriam dar sentido à identidade nacional. (BRÜGGER, 2010, p.104).

Movimentos como o Modernismo¹³ e o Tropicalismo¹⁴ emanam no país a necessidade e importância da valorização da cultura nacional e da cultura popular.

¹³ Designação genérica de vários movimentos artísticos e literários (cubismo, dadaísmo etc.), surgidos no fim do século XIX e no XX, que buscaram examinar e desconstruir os sistemas estéticos da Arte tradicional. No Brasil o movimento iniciado com a *Semana de Arte Moderna* de 1922 refletiu-se na busca de meios de expressão autenticamente brasileiros, paradoxalmente se inspirando nos modelos de vanguarda europeus e, simultaneamente, buscando uma identidade própria.

¹⁴ O Tropicalismo foi um movimento cultural de vanguarda que ocorreu no Brasil nos anos de 1967 e 1968 nas Artes, principalmente na Música. Merecem destaque os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, que lideraram o movimento, além de Nara Leão, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), Torquato Neto, Rogério Duprat, Capinam, Jorge Ben. O

Nesses processos instaurados por estes dois movimentos, principalmente pelos artistas da Tropicália, o olhar sobre a cultura afro-brasileira de forma menos pejorativa começa a se estabelecer e, gradativamente, a atenção às religiões afro-brasileiras enquanto elemento cultural passa a se legitimar nesse percurso. O direcionamento de olhar às culturas afro-brasileiras, antes colocadas à margem, passa a ser posto em destaque sob o viés da valorização, da veiculação da importância destas culturas para a história e identidade nacionais, principalmente a partir da “década de 50, terminando o Estado Novo e as perseguições da ditadura Vargas contra as religiões afro-brasileiras (LIGIÉRO, 1998, p. 67).

A cultura afro-brasileira passa a ser vista também como negócio rentável, mesmo que muitas vezes transitasse entre o folclórico ou exótico, pois, ao nível de Estado, temos a seguinte percepção:

O período do Estado Novo (1937-1945) foi particularmente contra o desenvolvimento dos cultos afro-brasileiros, o que pode ser afirmado pela forte repressão policial. Por outro lado, em decorrência do enaltecimento da cultura popular e dos valores negros, patrocinados pelas elites intelectuais e artísticas (comprometidas com a definição de nossa identidade nacional), muitas brechas se abriram para a continuidade das práticas religiosas afro-brasileiras. (SILVA, 2005, p. 113-114).

Entre brechas e negociações, o Samba, importante gênero musical da cultura afro-brasileira, mas considerado, durante anos, como algo menor, ganha espaço na indústria cultural, pois se trata de uma musicalidade popular em todo o país, passando a ser gravado por cantoras e cantores brancos como Carmen Miranda e Noel Rosa. Sobre as transformações do Samba no Rio de Janeiro no período de 1917 – 1933, Carlos Sandroni (2001), em sua obra *Feitiço Decente*, nos mostra o movimento pelo qual passou o próprio estilo musical já que, inicialmente, era “um estrangeiro no Rio de Janeiro, não apenas por sua localização social na roça” se opondo à característica urbana, principalmente da capital federal a época centralizada no Rio, mas também por sua localização geográfica em especial na

Tropicalismo caracterizado como um movimento libertário e revolucionário, buscava se afastar um pouco do intelectualismo da Bossa Nova, a fim de aproximar a música brasileira dos aspectos da cultura popular, do samba, do pop, do rock, da psicodelia. Interessante observar que essa experiência estética aberta, sincrética e inovadora lançada pelos tropicalistas mudou não somente a música popular brasileira, mas o panorama da cultura em geral, em busca da modernidade do país. Mais informações: <https://www.todamateria.com.br/tropicalismo/>

Bahia, refletindo ainda sobre “uma terceira “localização” do samba que é preciso abordar” referindo-se a sua associação “ao universo dos negros” (p. 87 – 88).

O musicólogo, que discute ainda como o Samba era entendido pela sociedade em várias épocas a partir da análise de obras literárias como *Til*, de José de Alencar (1872) e *A Carne*, de Júlio Ribeiro (1887), percebe como a literatura reflete o pensamento social e cultural de cada época em que é produzida, averiguando que o Samba ora não desempenha nenhuma função essencial à Arte, ora é visto como algo exótico, ora é exaltada sua relação como um fazer corporal que exige grande habilidade física para sua execução, dando ao estilo musical uma função deturpada da “descrição insistente da “prodigalidade de movimentos” na dança dos negros”, medindo “a distância que os separaria, mesmo fisicamente, de seus senhores brancos”, pois “até em seus divertimentos os negros mostram que são feitos para o trabalho pesado” (p. 89).

Portanto, no corpo negro se deposita toda uma simbologia instaurada deste processo violento de escravidão no Brasil, apresentando ao longo da história como as pessoas negras, excluídas e não inseridas na sociedade brasileira mesmo após a abolição da escravatura, possuem maiores dificuldades em pautar suas manifestações culturais por seu corpo sofrer um sistema de opressão interligado, como nos coloca a pesquisadora Carla Akotirene (2018), na obra *Interseccionalidade*, explicitando que este conceito “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (p. 14).

Mesmo entendendo que existem pessoas brancas pobres, o Brasil se estruturou a partir da separação/classificação das raças, sendo negros e indígenas considerados raças inferiores, permitindo a constituição do que se configurou como elite brasileira em nível social, econômico, intelectual e político. Esta se constituiu, evidentemente, por pessoas majoritariamente brancas. Conforme os estudos do pesquisador Kabengele Munanga (2010):

O processo de construção dessa identidade brasileira, na cabeça da elite pensante e política, deveria obedecer a uma ideologia hegemônica baseada no ideal de branqueamento. Ideal esse perseguido individualmente pelos negros e seus descendentes mestiços para escapar aos efeitos da discriminação racial, o que teve como consequência a falta de unidade, de solidariedade e de tomada

de consciência coletiva, enquanto segmentos politicamente excluídos da participação política e da distribuição equitativa social. (p. 446).

Focando neste olhar da considerada elite pensante e política brasileira no campo da cultura e na não aceitação da musicalidade africana instaurada no Brasil, que se deslocou do meio rural como as fazendas de engenho ou dos quilombos para os centros urbanos ao longo dos processos de constituição das cidades, Sandroni (2001) afirma que:

Esse “movimento” do samba, que vem da roça para dentro da cidade, aparece de maneira bem concreta numa série de cartas publicadas pela imprensa de Salvador, capital da Bahia, no início do século. Essas cartas reclamavam da presença ostensiva dos negros nos festejos do carnaval, e mostram bem como os preconceitos contra os negros se confundiam com a desvalorização de sua música. (...). É a partir da década de 1870 que a palavra “samba” começa a ser registrada na cidade do Rio de Janeiro. Assim fazendo, ela começa a diluir fronteiras que se mostravam tão nítidas até aqui; e assim, pouco a pouco, o samba já não será mais só da Bahia, nem só da roça, nem só dos negros. (p. 90).

Em um movimento de fluxo temporal, registramos que o Samba a cada época transitou do folclórico ao popular recebendo por parte dos intelectuais brasileiros de 1930 um olhar positivo. Mas é importante refletir que a manifestação cultural começa a ser valorizada, mas não necessariamente seus sujeitos e produtores. Nesse trânsito passamos a ter uma elite que, em grande parte, promoveu uma apropriação cultural dessa manifestação. Tem início um processo de nacionalização do Samba, nos seguintes termos:

Passará pela identificação do samba ao Rio de Janeiro, capital do país depois de Salvador, de 1763 a 1960. A criação do “samba carioca” (...) começa em 1917 com o sucesso alcançado no Rio de Janeiro pela composição “Pelo telefone”, que seu autor, o carioca filho de baiana Ernesto dos Santos (“Donga”), batizou de “samba”; e assume seus contornos definitivos no início da década de 1930, com uma série de mudanças rítmicas (e outras). É só nesse momento que o samba assume da maneira mais inequívoca a condição de ritmo nacional por excelência. (SANDRONI, 2001, p. 97).

Sobre o processo de veiculação em massa do Samba, o Babalorixá e Dr. Rodney William (2019), em sua obra *Apropriação Cultural*, aponta que este possui grande complexidade, uma vez que o:

Samba sempre foi coisa de marginal e mesmo quando deixou de ser perseguido e passou a ser considerado um patrimônio de todos recebeu pouco ou nenhum incentivo da sociedade ou do poder público. A maneira como as rodas de samba eram reprimidas e dispersadas, a dificuldade que tantos sambistas tiveram para ganhar alguma coisa com suas composições e a vulnerabilidade social a que estavam submetidos ainda hoje se reproduz com outras manifestações da cultura popular negra, como o funk carioca, que sofre uma perseguição policial sistemática, inclusive com alguns de seus artistas e produtores acusados e até presos por associação ao tráfico. (p.81).

O rito da indústria cultural negocia com um elemento constituinte de nossa identidade e faz com que cantoras e cantores brancos, como Carmen Miranda e Noel Rosa, sejam os portadores do Samba, tendo artistas negros e negras como “pano de fundo” em suas produções. Algumas composições famosas pelo país sofreram intervenções em sua autoria e compositores negros dividiram espaços com compositores brancos, em suas próprias canções, por negociações propostas pelas gravadoras.

Muitos compositores negros fizeram parte desta negociação, pois nas brechas do sistema imposto pela indústria cultural, representantes das culturas afro-brasileiras, em específico o Samba, foram emplacando sucessos e constituindo carreiras como cantores, instrumentistas, compositores, mesmo sem terem a mesma valorização financeira no que tange ao pagamento de direitos autorais, tendo como exemplo a sambista Dona Ivone Lara. As culturas afro-brasileiras, em determinados momentos, negociam entre ser um importante elemento cultural ou sofrer apropriação cultural.

Por apropriação cultural, William (2019) explica que:

Poderíamos, aqui, partir de um conceito elementar da antropologia e dizer que apropriação cultural ocorre quando uma pessoa pertencente a determinado grupo social dominante ou ao próprio grupo utiliza ou adota hábitos, vestuários, objetos ou comportamentos específicos de outra cultura. Uma definição correta, mas que não presume a proporção dos debates em torno do tema, especialmente no que se refere à ideia de dominação. Por esse motivo, muitos acabam interpretando a apropriação cultural como um dos efeitos dos processos de aculturação, que de fato consiste na fusão de elementos culturais distintos, mas se dá muito mais quando

uma cultura minoritária assimila os elementos da cultura dominante em razão de trocas contínuas ou para sua sobrevivência.

O conceito de apropriação cultural que estamos buscando começa com as reflexões de Abdias Nascimento sobre o genocídio do negro brasileiro. Não se trata simplesmente de reconhecê-la como uma prática negativa, que faz uso dos elementos de uma cultura sem compreendê-la ou, muitas vezes, desrespeitando seus significados simbólicos e históricos (e é justamente isso que a diferencia do intercâmbio cultural). Embora ainda não seja considerada um crime do ponto de vista legal ou jurídico, a apropriação cultural tem implicações éticas que passam por questões diretamente relacionadas ao racismo e à desumanização de grupos perseguidos e discriminados. (p. 28-29).

As culturas afro-brasileiras podem ser vivenciadas por pessoas não negras. Elas devem inclusive ser amplamente divulgadas, estudadas e valorizadas por negros e não negros para sanar equívocos históricos. Entretanto, é preciso que haja estudo, aprofundamento e respeito por seus princípios e constituição. Uma pessoa não negra pode, por exemplo, pertencer ao Candomblé ou à Umbanda e inclusive constituir uma carreira como Sambista, mas é necessário que entenda e respeite o fundamento que estas manifestações culturais possuem historicamente. É preciso entender também a representação destas manifestações como constituintes das culturas africanas recriadas no Brasil.

Sabemos que há exceções neste percurso, encontrando várias cantoras e cantores que tomam a cultura afro-brasileira como base de seus trabalhos, trazendo consigo a projeção de seus vários representantes. Na negociação da indústria cultural, compositores negros compunham, cantores brancos gravavam. A música projetava o cantor, mas também o autor, fazendo com que neste processo vários compositores negros pudessem se projetar como autores, mas também como cantores que eram e, assim, nomes importantes de artistas negros, no cenário musical, foram divulgados.

No que tange à consolidação de carreiras e pagamento de cachês, podemos nos deparar ao longo da história com casos em que valores financeiros, a cantores e cantoras negros e negras, não eram compatíveis com a fama alcançada, ecoando ainda um olhar de inferioridade e subalternidade eternizadas aos afro-brasileiros, a partir da história da escravidão africana e brasileira. Entretanto, numa tentativa de negociação, vários artistas negros e negras encontraram nesses ritos

mercadológicos a possibilidade de criarem rasuras no cânone e marcarem seu nome e carreira na música popular brasileira, como a sambista já citada, Dona Ivone Lara.

Na construção de uma carreira artística, negociações são feitas entre o que demanda a indústria cultural e qual imagem profissional a/o artista pretende construir e a partir da qual se consagrar. Neste percurso, artistas do campo musical – campo este de grande e fácil veiculação pelos meios de comunicação, em especial a TV e o rádio, e de fácil acesso e alcance, inclusive público – contribuíram para a veiculação de um Brasil que reconheceu a presença de uma cultura afro-brasileira em nossa história social, mas transitando entre a celebração, a marginalização, a banalização e a folclorização.

Nesse trânsito, a negociação se pautou, durante décadas, entre entender que nossa cultura era mestiça e a valorização da cultura afro-brasileira, de modo a constituir nosso pertencimento identitário como mestiços, estabelecendo o Brasil como o país da democracia racial.

Atualmente, embora encontremos ecos dessa visão, e a indústria cultural ainda promova diferenças de tratamento de carreiras a artistas negros e brancos, a chancela de que somos um país democraticamente racial não encontra grande sustentação, uma vez que esta mesma indústria cultural lida hoje com meios paralelos de comunicação, como as redes sociais. Essas plataformas digitais, movimentadas de forma autônoma pelos próprios artistas ou pelos seus fãs, promovem questionamentos à própria indústria cultural, produzindo em muitas situações pautas artísticas e midiáticas que obrigam esta mesma indústria a negociar com tais manifestações. O segmento artístico afro-brasileiro se destaca ao gerar grande movimentação a esta nova rede digital de comunicação, negociando a saída da borda para o centro, como podemos perceber na trajetória de cantoras como Majur¹⁵ e Iza¹⁶.

Entretanto, da mesma forma que a indústria cultural negocia com o/a artista para estabelecer o mesmo como um produto de massa, existem artistas que negociam com a indústria cultural, mas que, pelas brechas do próprio sistema,

¹⁵ Para mais informações sobre a cantora acessar: <https://www.youtube.com/channel/UCWBT9Q2A3sCmbtwMNJNDS7Q>

¹⁶ Para mais informações sobre a cantora acessar: <http://www.warnermusic.com.br/artista/iza/>

percebem a massa como o foco de sua projeção artística, entretanto subvertem o sistema, promovendo fissuras em processos com roteiros considerados estabilizados.

Um dos locais onde esse encontro com a cultura afro-brasileira foi marcante é no meio musical. A respeito disso, Ligiéro (2004) assevera:

Clara Nunes, a Clara Guerreira, era assumidamente uma filha de Iansã; usava roupas brancas, ainda mais próximas dos trajes das Iãs, fez vários videoclipes dançando como tal e recheava seu repertório de canções para as divindades do Candomblé.

A música popular brasileira é o campo que mais se abre às influências do Candomblé. Nela observa-se a presença explícita da tradição dos Orixás. As composições populares de raiz afro-brasileira mencionam comumente os nomes de várias entidades espirituais. Dorival Caymmi, muito ligado ao mar, inclui Janaína/Iemanjá em inúmeras faixas de sua discografia. Oxalá, Xangô, Oxóssi, e Oxum são Orixás sempre lembrados em letras de compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Iansã, Cadê Ogum?* É o título de um samba inesquecível que ajudou a consagrar Clara Nunes como grande intérprete da MPB.

A polirritmia característica da MPB também expressa a força dos Orixás na vida cultural do povo brasileiro, uma vez que muitos dos ritmos utilizados para invocar entidades nos cultos das religiões afro foram sendo incorporados pelas manifestações profanas. (p.30).

Sobre os videoclipes, um produto da indústria cultural para imortalizar a imagem dos cantores colocando a música em movimento dialógico com a imagem, percebemos que, para a cultura afro-brasileira, esse recurso midiático negociou um processo de aproximação dessa manifestação para com o público, principalmente quando a religiosidade fazia parte de tal registro. Ora de forma tímida, ora de forma exótica, a televisão brasileira, em diálogo com a política estatal de valorização de uma cultura nacional, fez chegar à casa de milhões de brasileiros um olhar sobre as manifestações religiosas afro-brasileiras.

Nesse processo, podemos citar o *Programa Fantástico*, da *TV Globo*, que, por cerca de dez anos nas noites de domingo, produziu diversos videoclipes da performer Clara Nunes, que se tornaram um sucesso de crítica e público, sendo um momento esperado pela massa ao assistirem aos musicais produzidos pelo programa. Como a maioria dos veículos de comunicação, a emissora também enfrentava, na década de 1970, as ações e imposições da ditadura, e caminhava em busca de alternativas para a programação que pudessem minimizar os efeitos das

diretrizes impostas pelos militares. O videoclipe foi uma estratégia para amenizar os problemas políticos do país em horário nobre na TV brasileira. E o país passou a se encantar com a voz, os figurinos e as coreografias da *performer* Clara Nunes, que revolucionou o mercado ao contribuir significativamente com a diminuição do preconceito contra a estética afro-brasileira. Se Carmen Miranda iniciou um processo de construção de uma brasilidade entre 1930 e 1950, Clara, a partir de 1970, conclui esse projeto, mas dando importante foco à cultura religiosa afro-brasileira, fato este também corroborado pela pesquisadora Leilane Assunção da Silva (2013) em sua tese, onde a mesma afirma que a brasilidade e a ênfase na afrobrasilidade na obra de Clara:

Trata-se de um longo processo desenvolvido durante toda a carreira da cantora, bruscamente interrompida pela morte precoce em 1983, e que teve muito a ver com a história dessa artista profundamente espiritualizada, que tinha nos cultos afro-brasileiros e sincretismos culturais afro-cristãos não só o veículo de sua arte, como também ideais de vida. Nesse aspecto, portanto, opera-se a diferenciação fundamental entre Carmem e Clara. (p. 43).

A relação da indústria cultural com Clara é tão forte que, após anos do falecimento da *performer*, a *TV Globo* lança, em 2009, o primeiro DVD da sua carreira, em uma homenagem póstuma, mostrando como a indústria segue um rito mercadológico. O surgimento do DVD se configura como a possibilidade de que cada pessoa possa manter em seu pertencimento o registro de sua artista, podendo manipular a visualidade desse material em diferentes momentos e situações.

Sobre o lançamento do DVD, o jornalista Luiz Fernando Vianna (2009), da sucursal do Rio de Janeiro da *Folha de São Paulo*, avalia que:

Antes de poder encantar, o primeiro DVD a reunir números musicais de Clara Nunes espanta: são 21 clipes gravados para o programa "Fantástico", da TV Globo, num período de apenas nove anos (1974-1983). (...) Relembra hoje, a assiduidade da cantora no programa dominical tem um lado muito bom: Clara aparecia interpretando só aquilo em que realmente acreditava, sem fazer concessões, contracenando diversas vezes com representações de orixás, imagem nada oficial na ditadura militar. (...). As alusões ao candomblé estão explícitas ou discretas em "Conto de Areia", "É Doce Morrer no Mar", "A Deusa dos Orixás", "O Mar Serenou", "Guerreira", "Banho de Manjerição", "Nação" e "Ijexá (Filhos de Gandhi)". A Clara de vestido branco, colares, cabelos soltos, mexendo os braços e girando de modo ritualístico é a que ficou no

imaginário popular. Certamente, essas aparições no "Fantástico" contribuíram muito para isso.¹⁷

Foto 10: Capa DVD Clara Nunes



Fonte: Arquivo do Autor

Nesse percurso de negociação entre indústria cultural e artistas da área musical, partindo do trânsito entre ritos culturais, religiosos, identitários e mercadológicos, é que podemos perceber a fissura que a *performer* Clara Nunes oportuniza na indústria cultural, a partir dos objetivos deste próprio mercado, à sua carreira.

2.2 - A Afro-brasilidade na Música Popular Brasileira

A presença da temática da afro-brasilidade na música popular brasileira (MPB) não é algo exclusivo da *performer* Clara Nunes. Músicas exaltando nossas ancestralidades e a constituição de uma cultura afro-brasileira permeiam diversos estilos musicais, tendo no Samba um importante expoente para este fim. De acordo com Brugger (2008):

Clara não foi a única, nem a primeira cantora a entoar as evocações aos orixás. Segundo dados apresentados por Marcos Napolitano, em um temário geral das canções inscritas no III Festival de MPB da Record, em 1967, 191 músicas traziam referência à umbanda ou a lemanjá. Reginaldo Prandi lista cerca de mil músicas com referências às religiões afro-brasileiras, gravadas no século XX. Os afro-sambas de Vinicius de Moraes e Baden Powell foram gravados em 1966. Músicas com essas evocações são entoadas por vozes como as de Nara Leão, Elis Regina, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, entre muitas outras. Aliás, segundo Prandi, a divulgação das religiões

¹⁷ Publicação disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0501200909.htm>

afro-brasileiras pela música popular contribuiu para diminuir sua marginalidade na sociedade. (p.10-11).

No que tange à presença da afro-brasilidade a partir do ritmo do Samba, temos representantes importantes que, em diferentes épocas, contribuíram com o processo de consolidação desse estilo musical junto à MPB, em um movimento de resistência cultural, a partir de um espaço de reconhecimento das mulheres do/no Samba, mostrando que:

A historiografia que retrata o samba como referência da música popular brasileira e a presença feminina na construção deste gênero, que transcende unicamente um determinado ritmo, também fincado no rito do candomblé no seu nascedouro, nos idos do século XX, permitem recortes e novos estudos. Estes valorizam e conferem a importância de artistas, cantoras, compositoras, quituteiras, mães de santo, pastoras, passistas, agitadoras culturais no protagonismo desta construção. (SANTANNA, 2019, p. 135).

Nessa trilha, podemos então citar Dona Nicinha de Santo Amaro, nascida em 17 de outubro de 1949 e Dona Zelita de Saubara, falecida em 2016 que são as matriarcas negras do Samba no Recôncavo Baiano, sendo importantes representantes do Samba de Roda, a primeira expressão cultural de matriz africana no Brasil reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade. Essas duas artistas nos mostram a representatividade e importância da mulher na manutenção do Samba de Roda, dançado de pé no chão. Katharina Doring (2019), em artigo publicado sobre essas duas sambadeiras, explica que:

Não obstante, as condições adversas em todos os sentidos, muito me admiro com a história de vida das demais sambadeiras do Recôncavo que não deve ser muito diferente das mulheres sambistas cariocas e das jongueiras e dançarinas e cantadeiras crioulas por todo o Brasil. Dona Nicinha e Dona Zélia mostram uma atitude profissional e pessoal que passa por cima dos preconceitos múltiplos na sociedade branca e embranquecida e conquista um lugar de destaque e referência que no final da vida lhe devolveu um pouco do seu empenho, da luta pela valorização da sua cultura. (p. 46 – 47).

Foto 11: Dona Nicinha



Fonte: Foto Site TV Bahia

Foto 12: Dona Zelita



Fonte: Foto disponível no site
www.asseba.com.br

Em outro ponto desse percurso de manutenção/resistência do Samba, encontramos Dona Ivone Lara (1922–2018), uma importante intérprete e compositora, consagrada pela mídia como a *Dama do Samba*. Instrumentista, tendo no tocar do cavaquinho sua marca registrada, Ivone Lara nunca desistiu de sua arte, mesmo tendo vivido um tempo em que a mulher não podia assinar uma música de sua autoria. Sua importância para a MPB, especificamente para as manifestações afro-brasileiras na constituição da nossa cultura, foi celebrada na 23ª Ocupação do Itaú Cultural, que, como registra a instituição promotora dessa exposição:

Ivone foi uma das primeiras mulheres a compor para o grupo de elite das escolas de samba cariocas. Cantava e compunha samba-enredo e de terreiro, tocava um instrumento (o cavaquinho) e dançava um miudinho inigualável. Trouxe refinamento musical para o gênero e garantiu às mulheres que lhe seguiram respeito e mais igualdade entre os homens do samba. Filha de Oxum, ela é também candomblé, miscigenação e memórias. Trabalhou com terapia ocupacional, usando a música como ferramenta para o tratamento de portadores de transtornos psíquicos, ao lado da médica Nise da Silveira, por 37 anos. Depois, dedicou-se à carreira artística, levando o seu samba por todo o país e por quatro continentes. Foi consagrada com prêmios, e as suas composições são eternas na sua voz, na de outros artistas e no nosso imaginário.¹⁸

¹⁸ Informação sobre a ocupação e Citação completa disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/>

Foto 13: Dona Ivone Lara e Clara Nunes



Fonte: <http://claranunesvozdeouro.blogspot.com/2018/04/ivone-lara-o-inicio-em-disco-por.html>

Registra -se que Clara Nunes gravou a música *Alvorecer*, cuja composição é de Dona Ivone Lara, em 1974. Registra-se também que entre os anos de 1978/1979, durante gravação do LP de Ivone Lara, Clara Nunes, fez parte do coro das músicas.

Ainda no panteão das intérpretes do Samba, registramos a presença das cantoras Alcione (1947) e Beth Carvalho (1946–2019). Sobre o início da carreira de Alcione, temos um registro de que a mesma participou do programa *A Grande Chance*, de Flávio Cavalcanti, na TV TUPI – RJ “vencendo duas eliminatórias com grande pontuação e caiu nas graças da maior sambista do Brasil do momento, Clara Nunes, que fazia parte do corpo de jurados”. Com mais de 40 anos de carreira, 21 discos de ouro e cinco de platina “a “Marrom” como é carinhosamente denominada no meio artístico, constrói sua singularidade de sambista por dois vetores: localidade, e romantismo/dor de cotovelo” (SANTANNA, 2019, p. 138).

Nessa andança, encontramos Beth Carvalho que consolidou 50 anos de carreira com uma discografia de 34 álbuns e cinco DVDs, além de inúmeros troféus e premiações. Considerada a Madrinha do Samba, Beth construiu seu repertório ora buscando composições na tradição da velha guarda do Samba, relançando na mídia, por exemplo, o compositor Cartola, ora buscando a sonoridade do Samba fundo de quintal do bloco Cacique de Ramos (RJ), gravando novos compositores como Jorge Aragão, Almir Guineto, Zeca Pagodinho e Arlindo Cruz, nos mostrando o “binômio” presente “em sua trajetória: a tradição e a renovação da tradição do samba. Para a artista, em entrevista, citando a composição de Gil e Caetano, “Desde que o samba é samba”, diz ela que “o samba é o grande poder transformador” (SANTANNA, 2019, p. 143).

A Sambista e pesquisadora Marilda Santanna (2019) afirma que no percurso da presença feminina no Samba, temos um registro singular formado pelas carreiras de Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes se constituindo nestas um ABC do Samba, por serem artistas que em um panorama trazem “o samba como matriz, como representação de uma tradição musical fincada nas tradições afro-brasileiras”, mesmo reconhecendo “as singularidades que norteiam a construção de cada uma” (SANTANNA, 2019, p. 154). Ambas cantoras contemporâneas e com processos semelhantes na construção de suas carreiras e nos espaços culturais em que transitavam, Santanna (2019) pontua que:

Clara foi uma das primeiras artistas a trabalhar um conceito de estilo afinado com o gênero que adotou. O samba, percebendo isto e que cantoras poderiam sim vender discos, as outras gravadoras trataram imediatamente de contratar suas representantes. A Philips contratou Alcione e a Tapeçaria Beth Carvalho. Estava assim formado o ABC do Samba. (p. 156).

Foto 14: Clara Nunes e Alcione



Fonte: Arquivo Memorial
Clara Nunes

Foto 15: Clara Nunes e Beth Carvalho



Fonte: Página do Trio ABC na
rede social Facebook

Dando outro giro nessa andança do sambar, registramos a presença e importância de Jovelina Pérola Negra, uma das grandes intérpretes do Samba. Carioca, Jovelina Pérola Negra – nome artístico adotado por Jovelina Farias Belfort (1944-1998) – foi, além de ex-integrante da ala das baianas da Escola de Samba Império Serrano (RJ), uma das mais originais cantoras da Música Popular Brasileira. Representante do pagode, da cultura popular e das questões da negritude, Christian Ribeiro (2020), em matéria produzida para o *Portal Geledés*, assim analisa a trajetória da artista:

Uma artista de viés popular, compromissada em fazer de seu samba, um instrumento de conscientização e mudança social para seu povo. Ao qual optou por representar através de seus álbuns, interpretações e shows. Não por acaso, adotando o nome artístico de “Pérola Negra” ao ressaltar ao mesmo tempo a raridade de uma artista, com sua qualidade e originalidade. Além de enfatizar seu pertencimento ao segmento populacional afro-brasileiro. Ao qual, orgulhosamente, se fazia situar enquanto mulher e brasileira. Condição esta que se revelava ao decorrer de seus shows, em que o realce do suor, refletido pelas luzes dos palcos, davam um brilho majestoso ao negrume ébano de sua pele, lhe dando uma característica majestosa, de transcendência em relação aos demais – músicos e plateias – que ali tomavam parte da grande comunhão que, de fato, eram as apresentações de Jovelina.¹⁹

Foto 16: Jovelina Pérola Negra



Fonte: ©Bruno Veiga/Site Agência O Globo

Reverenciando ainda as diferentes sambistas que contribuem para o fortalecimento da identidade afro-brasileira na área cultural, encontramos neste percurso importantes cantoras como Leci Brandão (1944) que, ao longo de sua carreira, gravou 13 LPs, 8 CDs, 2 DVDs e 3 compactos num total de 26 obras e que tem o ativismo político como marca registrada de sua obra potencializado em sua carreira como Deputada Estadual. Leci é autora da Lei 15.690/2015, que declara o samba paulista como Patrimônio Cultural do Estado de São Paulo.

¹⁹ Matéria completa disponibilizada em: <https://www.geledes.org.br/para-que-nao-se-deixe-de-cantar-jovelina-perola-negra-e-o-seu-samba-de-sorriso-aberto/>

Foto 17: Leci Brandão



Fonte: <https://jundiai.sp.gov.br/noticias/2019/08/27/mes-do-patrimonio-recebe-leci-brandao-para-bate-papo-sobre-samba/>

Na atualidade encontramos outras mulheres sambistas como Mart'nália (1965) que é filha da cantora Anália e do cantor e compositor Martinho da Vila. Além de cantar Samba, Mart'nália, que também é atriz e instrumentista, já realiza um diálogo com compositores importantes da MPB que se enquadram em outros estilos musicais, chamando a atenção da crítica musical para a potencialidade de sua *performance*, mas sem perder toda a influência do Samba, presente em sua vida desde a infância e potencializado pelo convívio na quadra do Grêmio Recreativo Escola de Samba de Vila Isabel (RJ). Para a pesquisadora Claudia Sisan (2019), “o samba de Mart'nália dialoga com saberes da comunidade, saberes comuns (saberes do cotidiano, da rua, ecológicos, religiosos, científicos dentre outros” (p. 205).

Foto 18: Mart'nália



Fonte: <https://www.iica.org.br/pt/prensa/noticias/consagrada-artista-marlnalia-se-une-homenagem-do-iica-aos-trabalhadores-da-cadeia>

Contemporânea de Mart'nália, Teresa Cristina (1968) tem como marca de sua carreira a revitalização musical no Bairro da Lapa (RJ), a partir de uma série de shows que realizou no Bar Semente, cujo sucesso a projeta para além da capital

carioca. Cantora e compositora, Teresa soma mais de 25 anos de uma respeitada carreira no meio musical, que começou no fim dos anos 90. A obra do sambista Candeia, apresentado a ela na infância pelo pai e, em específico, um álbum do próprio Candeia, *Samba de Roda*, foi o que a fez virar cantora. Hoje conta com 11 álbuns aclamados pela crítica, pelo público e pelos colegas de profissão.

Foto 19: Teresa Cristina para a Revista Vogue



Fonte: MAR+VIN – Site Revista Vogue

Retornando aos caminhos iniciais dessa trajetória, encontramos a cantora e compositora Geovana, de 72 anos, conhecida como a *Deusa Negra do Samba Rock*, na década de 1970, que gravou dois álbuns e teve suas composições interpretadas por Martinho da Vila e Clara Nunes. Em 2019 a cantora lançou o álbum *Brilha sol*, projeto coordenado pelo Coletivo Sindicato do Samba. O colunista Mauro Ferreira, em matéria para o site *G1*, nos apresenta a singularidade de Geovana junto ao cenário artístico da MPB:

Para entender a trajetória de Geovana na história do samba, é preciso contextualizar o mercado fonográfico na primeira metade da década de 1970. Quando Clara Nunes (1942–1983) dominou as paradas do Brasil com o álbum *Alvorecer*, editado em 1974 pela gravadora EMI-Odeon, as principais companhias fonográficas correram atrás do prejuízo e contrataram uma sambista para os respectivos elencos. A Philips investiu em Alcione, transformada n'A voz do samba' em 1975. Foi nessa brecha mercadológica que Maria Teresa Gomes, carioca de ascendência senegalesa criada na Favela da Rocinha, conseguiu na RCA a chance de gravar e lançar naquele ano de 1975 – já com o nome artístico de Geovana – o primeiro álbum, *Quem tem carinho me leva*, com repertório autoral que transitou entre o partido alto e o samba-rock com arranjos de maestros como Luiz Eça (1936–1992). Cantora e compositora

nascida em 1948, Geovana tinha se projetado em 1971 ao se destacar na segunda e última edição do festival *Bienal do samba* com a apresentação do samba autoral *Pisa nesse chão com força*. Com a contratação pela RCA e a consequente edição do primeiro álbum, tudo levava a crer que a carreira de Geovana iria deslanchar. Só que a RCA acabou apostando em Beth Carvalho – que migrara para a gravadora em 1976, vinda da pequena Tapeçar – e Geovana foi ficando progressivamente fora da mídia após lançar um compacto em 1976 e, já à margem do mercado, editar o segundo álbum em 1988.

Retomando o processo de resistência cultural empregado pelas mulheres no/e através do Samba, Geovana retoma sua carreira na atualidade nos brindando com seu talento.

Foto 20: Geovanna



Fonte: Mariana Caldas / Coletivo Sindicato do Samba / Divulgação no site do Coletivo

Promovendo um novo giro sobre a presença da afro-brasilidade na MPB para além do Samba, registamos duas importantes mulheres que interpretaram o referido estilo musical, mas tiveram suas carreiras marcadas pelo conjunto de uma corporeidade negra em *performance* por diferentes sonoridades: Elza Soares (1930) e Zezé Motta (1944). Artistas com carreiras consolidadas e em constante produção nos dias atuais, temos que Elza Soares começou sua carreira no início dos anos 1950, se reinventando a cada época vivida, tendo gravado cerca de 30 LPs solos e notabilizando-se como “sambista, mas mesmo seu jeito de interpretar o gênero passa por algumas mudanças já nos primeiros anos de sua carreira fonográfica”. Com uma voz marcante que instaura uma *performance* singular em suas aparições, Elza apura a relação canto e fala “ampliando a capacidade expressiva da intérprete, que passa a valorizar o texto do ponto de vista do som e do sentido, configurando

uma dimensão a mais para sua expressão vocal”. Sobre o percurso peculiar de sua carreira, a pesquisadora Regina Machado (2019) ainda observa que:

Mesmo com tantos sucessos, a vida pessoal de Elza Soares, cheia de acontecimentos marcantes, de alguma maneira impossibilitou que ela tivesse uma regularidade na ascensão profissional. Assim, entre fama e esquecimentos, ela se manteve por cinco décadas no cenário musical brasileiro, chegando ao terceiro milênio com dois discos absolutamente implacáveis e desafiadores, não só no que tange à escolha de repertório, mas também às concepções de arranjo e à exploração cada vez mais densa e inovadora de sua voz. (p. 181).

Foto 21: Elza Soares, Martinho da Vila e Clara Nunes participando do programa Alerta Geral.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/290130400967656209>

No processo de refletir a afro-brasilidade em sua obra por diferentes propostas, Elza dialoga com Zezé Motta que, além de cantora, é atriz e militante da questão racial, em especial na discussão sobre a presença de artistas negras e negros no Teatro, Cinema e Teledramaturgia brasileiros.

Zezé Motta, que inicia a sua carreira no Teatro, tem na interpretação da personagem *Xica da Silva*, no filme homônimo de Cacá Diegues (1976), uma projeção de sua carreira em todo o país, conseguindo se estabelecer ainda como cantora, algo incentivado desde a infância pelo seu pai. Na trilha de sucesso que se apresentava também pela repercussão do filme, Zezé inicia uma carreira de cantora, realizando shows com boa repercussão de crítica e público, afirmando a versatilidade da artista. Sobre esta questão da afro-brasilidade na MPB, Zezé, em entrevista a Rodrigo Murat (2005), para a *Coleção Aplauso*, publicação editada pela Imprensa Oficial de São Paulo, conta que:

Desde o começo, a Warner queria que eu gravasse samba. Mas eu não queria ser rotulada de sambista. Nada contra, mas eu queria ser livre para cantar vários gêneros. E era também uma atitude política por perceber que queriam me pregar esse rótulo pelo fato de eu ser negra. Eu estava numa fase de militância mais radical e criei resistência. Mas para o segundo LP, que foi o *Negritude*, realmente me convenceram de que eu estava vendendo abaixo do esperado e que seria interessante tentar o caminho sugerido por eles. Aí já era uma questão de mercado, eu não podia botar a militante à frente da artista e topei fazer um disco de sambas. (p. 65).

Foto 22: Zezé Motta



Fonte: Foto de Steph Munnier, disponível em: <http://fimcine.com.br/br/pag/zeze-motta>

Zezé, assim como Geovanna, nos mostra como a carreira de cantora é marcada pelos ritos da indústria cultural.

Nesse caminhar, existem também artistas não negras que têm contribuído para a presença da afro-brasilidade na MPB. No diálogo do Samba com a contemporaneidade, temos como exemplo a carreira de Roberta Sá (1980), cuja discografia conta com seis álbuns de estúdio, e dois CDs/DVDs ao vivo, além de uma indicação ao Grammy Latino na categoria de Artista Revelação. Roberta é uma sambista da nova geração, que dialoga em seus álbuns com composições de nomes consagrados como Janet de Almeida, Chico Buarque e Paulinho da Viola e de novos talentos como Marcelo Camelo, Teresa Cristina e Pedro Luís.

Foto 23: Roberta Sá



Fonte: <https://portalpopline.com.br/>

Seja na reverência aos Orixás e/ou na celebração da afro-baianidade presente nas canções interpretadas, Maria Bethânia (1946) é outro exemplo de cantora não negra, que é uma intérprete atemporal que não se concentra apenas em cantar Sambas, mas também Pontos cantados pertencentes aos cultos de matriz africana em louvação às diversas divindades da Umbanda e do Candomblé. Bethânia ainda transita por gravações de clássicos das cantoras da Era do Rádio, baladas românticas, boleros e serestas. Mas suas interpretações afro-referenciadas em muito contribuem para a aproximação do grande público a este universo mítico-religioso, a partir de sonoridades afro-brasileiras a entoar principalmente canções que registram a importância da natureza e da força da mesma para a vida humana.

Foto 24: Clara Nunes e Maria Bethânia



Fonte: Thereza Eugênia — com Fernando Mascarenhas, facebook.

A reatualização do mito africano na contemporaneidade presente na produção artística de Rita Benneditto (1966), cujo primeiro nome artístico foi Rita Ribeiro, é outro exemplo de cantora que transita entre canções românticas, Sambas e Pontos

cantados da religiosidade afro-brasileira. Regravando compositores já reconhecidos pelo mercado fonográfico, mas sem deixar de apresentar novos talentos, e ainda imprimindo em sua obra a sua devoção pessoal aos cultos afro-brasileiros, Rita registra em seus álbuns canções que explicitam/reverenciam os Pretos-velhos, Exus, Pombas-Gira trazendo a rítmica afro percussiva para dialogar com a música eletrônica, produzindo um estilo denominado pela artista de “tecnomacumba”.

Foto 25: Rita Benneditto



Fonte: Thaís Gallart / Divulgação. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/12/20/rita-benneditto-canta-em-outro-terreiro-em-2020.ghtml>

Em outro giro desse percurso, encontramos registros de como a força do Samba cantado por mulheres ainda é fonte de inspiração para cantoras na contemporaneidade que, mesmo não possuindo uma carreira que se concentre no gênero em questão ou na própria variação do mesmo, entendem a importância de se cantar a afro-brasilidade, reverenciando quem a cantou e fazendo com que a indústria cultural dialogue com a diversidade rítmica brasileira com destaque para a musicalidade afro-brasileira presente e significativa na constituição histórica do país.

Encontramos, nesse caminhar, produções fonográficas que tiveram, na homenagem à sambista Clara Nunes, o registro de uma obra que se eternizou, mas que se atualiza como nos exemplos abaixo:

Aline Calixto (1980), cantora mineira de Belo Horizonte que em 2019 comandou um Bloco de Carnaval em Tributo a Clara Nunes.

Foto 26: Logomarca do Bloco e Cantora Aline Calixto



Fonte: <https://heloisatolipan.com.br/gente/aline-calixto-vai-comandar-bloco-de-carnaval-em-tributo-a-clara-nunes/>

Carla Visi (1970), cantora baiana que em 2013 lança um CD dedicado a Clara Nunes, com releitura de suas canções e com duetos com diferentes cantoras e cantores, não só do Samba, em tributo aos 30 anos de falecimento da *performer*.

Foto 27: Capa CD Carla Visi



Fonte: http://www.rioecultura.com.br/coluna_mpb/coluna_mpb.asp?col_mpb_cod=172

Fabiana Cozza (1976), cantora paulista que, em 2013, grava um CD com suas reinterpretações dos clássicos imortalizados pela sambista também em comemoração aos 30 anos de falecimento de Clara.

Foto 28: Capa CD/DVD Fabiana Cozza



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Fabiana-Cozza-Canto-Sagrado-Uma-Homenagem-A-Clara-Nunes/release/7411340

Portanto, é importante registrar que na MPB existem artistas que se consagraram trazendo em grande parte de sua obra a referência à matriz africana e o reflexo da mesma no Brasil, registrando, além disso, que as mulheres possuem presença significativa nesse espaço. Cantoras antecessoras, contemporâneas e sucessoras de Clara Nunes tiveram na temática afro-brasileira sua projeção artística, tendo como outros exemplos de cantoras, para além dos já apresentados, nomes como Carmen Miranda, Clementina de Jesus, Margareth Menezes, Daniela Mercury e Mariene de Castro.

A musicalidade dessas cantoras, associada as suas diferentes *performances*, criou/cria visualidades que nos apresentam imagens que ora referenciam a ancestralidade africana, ora estabelecem um diálogo entre a ancestralidade e a contemporaneidade junto ao aspecto afro-brasileiro. Nesse sentido, apresentamos uma reflexão mais aprofundada sobre essas cinco últimas cantoras aqui citadas por entendermos que estas possuem na construção de suas carreiras um diálogo constante com a afro-brasilidade, não só pela questão rítmica, mas pela questão religiosa afro-brasileira. Esses elementos perpassam a carreira dessas cinco intérpretes e pautam negociações destas com a indústria cultural. Nesse recorte, Carmen Miranda não entoa em suas canções os cultos afro-religiosos, mas traz para o Brasil um imaginário, mesmo que estereotipado, do estabelecimento da cultura africana no Brasil a partir da Bahia, sendo ainda um dos maiores nomes artísticos da indústria cultural, alvo inclusive de fortes críticas a sua carreira.

A carreira dessas cantoras possui um processo semelhante à da *performer* Clara Nunes, entretanto percebemos que Clara não só canta a religiosidade afro-

brasileira. Ela a vive e a singulariza nesse panorama de cantoras apresentado, por sua devoção tomar seu corpo produzindo um discurso oriundo do cruzamento da proposta da indústria cultural e do que ela constrói a partir do material proposto a ela pela indústria. Nessa encruzilhada, Clara não vê os caminhos como dicotômicos, mas como dialógicos, uma vez que no cruzo dos mesmos encontra-se seu corpo-encruzilhada que se constitui como um:

Corpo capaz de se tornar o próprio espaço tangencial, ponto nodal, de atravessamentos/entrecruzamentos da encruzilhada e, assim, produzir novos significados e saberes na medida em que vai estabelecendo experiências com o mundo à sua volta. Em outra medida, ele também pode ser entendido como o corpo capaz de ocupar um lugar no espaço da encruzilhada e deixar ser ocupado pela própria encruzilhada, em relação intrínseca de produção de sentidos nas práticas sociais e culturais em que os sujeitos estabelecem uma experiência simbólica. (RAMOS, 2018, p. 48).

Na *performance* do Samba, definida por Ligiéro (2011) para estudar as formas e funções do samba “delineadas pelos sambistas das primeiras décadas do século XX a partir de suas próprias práticas, tanto no âmbito da composição musical, quanto da escolha temática” (p.157), temos em Clara uma *performer* que não só enaltece o Samba, mas incorpora ao mesmo o diálogo entre dois campos do saber - o Religioso e o Artístico. Esses dois aspectos encontram-se estruturados também na híbrida relação que compõem juntos à sua *performance* cultural.

As cantoras abaixo citadas dialogam com as definições apresentadas por Ligiéro (2011) em suas pesquisas que são: “Samba-brincadeira”, “Samba-ritual”, “Samba-drama” e “Samba-épico”, nos cabendo aqui acrescentar a estas definições a reflexão sobre o Samba-Afro e o Samba-Reggae.

2.3 - Carmen Miranda

*“Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno?
E eu posso lá ficar americanizada?
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno
Topando a noite inteira a velha batucada”*

*(Música Disseram que eu voltei americanizada/
Composição Luiz Peixoto / Vicente Paiva)*

A título de informação biográfica sobre Carmen Miranda, Tânia da Costa Garcia (2019) nos informa:

Portuguesa nascida em 1909, Carmem Miranda emigra para o Brasil com seus familiares, fixando-se, desde 1910, na Lapa, região central do Rio de Janeiro. A artista cresce nesse ambiente de estrangeiros, negros e mestiços, integrando uma população de baixa renda que não cumpria com o destino planejado pela reforma urbana do prefeito Pereira Passos, se muitos haviam subido o morro, iniciando o processo de favelização, outros permaneciam no asfalto, resistindo aos órgãos repressores que, em nome da ordem, criavam todo tipo de restrição ao cotidiano dessa gente. A história do samba, da qual faz parte Carmen – a invenção de uma tradição que consagraria o gênero, como a música popular brasileira – está irremediavelmente ligada ao excludente processo de urbanização e ao surgimento de uma sociedade de massa na capital da República. (p. 164).

Carmen se torna uma artista de projeção não só em nível nacional, mas internacional, se configurando, mesmo que de forma controversa, por vários pesquisadores e pela imprensa em geral, como um símbolo do Brasil para o mundo, chegando a possuir carreira consolidada em Hollywood, tendo inclusive estrelado filmes em que de forma estereotipada performava ora a mulher latino-americana ora a afro-brasilidade da baiana. Destacada por sua forma de cantar, sua *performance* no palco e a utilização de um figurino específico de uma baiana estilizada com tamancos, balangandãs, acessórios de cabeça, saias rodadas atrelados a sua gesticulação, Carmen Miranda escreveu e inscreveu uma *performance* que a consagrou como “um ícone de brasilidade controverso e polêmico” (GARCIA, 2019, p. 161).

Foto 29: Edição Fotográfica de Carmen.



Fonte: Disponível em <http://blog.optemais.com.br/carmen-miranda/>

Carmen é lembrada no imaginário popular principalmente pela gravação da música *O que é que a baiana tem?* do baiano Dorival Caymmi. A gravação faria ainda parte do filme musical carnavalesco *Banana da Terra*, produzido por Wallace Downey. Para o filme, o biógrafo da cantora, Ruy Castro (2005), nos apresenta uma informação que coloca Carmen no contato com a afro-brasilidade quando de sua escolha do figurino a ser utilizado no filme anteriormente citado e na construção da *performance* que a consagrou:

Carmen imaginava uma baiana tal qual a descrita por Caymmi, inspirada na roupa que, desde os primórdios, as negras e as mulatas da Bahia usavam para acompanhar procissões ou vender quitutes nas ruas. Muitas dessas mulheres tinham ido para o Rio no começo do século XIX. Na viagem, a roupa se simplificara: conservaram-se os turbantes, as batas, as saias e as anáguas, mas os ornamentos, originalmente de ouro e prata, perderam em luxo e variedade. Com a vinda da Corte portuguesa, em 1808, a chegada da Missão Francesa, em 1816, e a invasão da cidade pelas costureiras francesas, as baianas do Rio incrementaram suas roupas com rendas e babados, mas ainda longe do esplendor original. (p. 171).

Artista que até hoje transita na encruzilhada entre ser referenciada e renegada, Carmen se inscreve na trajetória do Samba no Brasil mesmo transitando com/no olhar da classe média sobre este estilo musical, mas nos mostrando que em termos de Brasil ela “teve uma relação simbiótica com a cultura popular carioca, sobretudo musical, associada à presença do negro e ao samba, expressão síntese desse universo” (GARCIA, 2019, p. 175).

Intérprete de sambas enquadrados no estilo “Samba-drama” caracterizado como “o samba urbano, criado no Rio de Janeiro no começo do século XX, que se tornou conhecido no mundo como principal forma de arte brasileira” (LIGIÉRO, 2011, p. 162) temos em Carmen, ainda na perspectiva da afro-brasilidade, um estudo inovador e relevante sobre a cantora realizado pelo pesquisador e professor Zeca Ligiéro, que nos apresenta um olhar inédito sobre a *performance* de Carmen Miranda, classificando-a como uma *performance* afro-brasileira.

Foto 30: Capa do livro publicado por Ligiéro.



Fonte: Arquivo do Autor.

Realinhando as poses de Carmen às poses do Congo, Ligiéro (2006) conclui em sua profunda pesquisa que:

Com seu figurino de baiana, Carmen Miranda não somente levou a moda afro-brasileira para Nova York, mas também mostrou aos norte-americanos uma multiplicidade de possíveis usos dessa estética, exibindo numerosas variações na criação de exóticos chapéus, no uso exagerado de bijuterias e nas roupas com combinações de babados, cores tropicais e exuberante sensualidade. Como eu tenho discutido, a baiana inicial de Carmem Miranda era, em si, um modelo multicultural, mostrando uma coerência bem balanceada entre as muitas fontes africanas – Congo, Angola, Ioruba, Fon – e estilos de roupa colonial portuguesa. Incorporando estes elementos que aparentemente não “pertenciam” a ela, por ser uma mulher de origem européia, Carmen Miranda cruzou novos limites como performer, reconstruindo, com seu estilo de moda, as fronteiras culturais entre África, Europa e Brasil. (p. 179 – 180).

Essa *performance* afro-brasileira de Carmen Miranda ora se atualiza na contemporaneidade como, por exemplo, no dueto da cantora Daniela Mercury com a própria Carmen, graças a recursos tecnológicos, na gravação de *O que é que a baiana tem?* em seu álbum *Canibália*, gravado em 2009, ora se eterniza na gravação da mesma canção por Clara Nunes, no disco *Alvorecer*, de 1974. Nesse sentido, o historiador Marlon de Souza Silva (2008) nos informa que, em suas pesquisas de análise sobre a relação existente entre as carreiras de Clara Nunes e Carmen Miranda, obteve a afirmação dessa relação:

Do radialista Adelzon Alves, produtor musical que trabalhou com Clara Nunes durante o chamado “período de ascensão” da cantora – de 1971 a 1974, em entrevista para o projeto de pesquisa “O canto do Brasil mestiço: Clara Nunes e o popular na cultura brasileira”. No decorrer da entrevista, Adelzon Alves afirma, várias vezes, que o trabalho realizado com Clara Nunes foi direcionado para a construção de uma imagem “áudio e visual afro-brasileira”, tal qual Carmen Miranda. (p.72).

Nesse sentido, Carmen Miranda se inscreve na MPB como uma cantora disseminadora da cultura afro-brasileira se pautando por diferentes aspectos culturais e estéticos. Mesmo não abordando em sua carreira o aspecto afro-religioso, Carmen coloca em foco a cultura afro-brasileira abrindo possibilidades de ampliação do olhar para as diversas manifestações culturais afro-brasileiras e afro-baianas, mesmo que considerada por vários críticos como um foco estereotipado.

2.4 - Clementina de Jesus

*“Ê, chora, chora gongo,
ê dévera,
chora gongo chora”.*

*(Canto II Vissungos/
Composição Canto Dos Escravos / Folclore)*

Foto 31: Registro reproduzido a partir da foto presente na biografia da cantora.



Fonte: Arquivo do Autor.

Em uma perspectiva biográfica resumida de Clementina de Jesus, Juliana Ribeiro (2019, p. 101) nos informa que:

Neta do senhor Abraão e dona Eva por parte de pai, e do senhor Isaac e dona Tereza Mina por parte de Mãe, Quelé, como também era conhecida no meio musical, passou sua infância no Quilombo de Carambita, ao sul de Valença, no Rio de Janeiro. Em depoimento ao Museu de Imagem e Som, no Rio de Janeiro, ela nos conta que sua avó materna, Tereza Mina, era mucama e servia dentro de casa a senhores de engenho no Rio de Janeiro. Desses ventres nasceram Paulo Batista dos Santos, seus pais, e dessa união, Pedro, Clementina e Joaquim, sendo ela a filha do meio.

Trabalhando durante longos anos como empregada doméstica no Rio de Janeiro, Clementina de Jesus (1901-1987) inicia profissionalmente sua carreira de cantora já por volta de 1963. Sempre envolvida com o canto principalmente em festividades religiosas desde a infância, ela frequenta no Rio de Janeiro importantes espaços do fazer musical, principalmente de celebração do Samba como a casa de Tia Ciata na Praça II e as Escolas de Samba, ambas no Rio de Janeiro. Após ser descoberta pelo produtor musical Hermínio Bello de Carvalho, a cantora participa de shows, grava cinco LPs solos e mais cinco LPs com outros artistas.

De presença marcante e com uma voz “híbrida” e que “era única, forte e trazia a África em seu legado” (RIBEIRO, 2019, p. 103), Clementina é considerada uma das maiores damas do Samba no Brasil. No que tange às questões da cultura afro-brasileira, Clementina sempre referendou sua ancestralidade seja na questão de ser neta de uma mulher negra que fora escravizada, seja na cultura de lavar roupas às margens do rio com sua mãe entoando cantos de trabalho (vissungos), seja no contato na infância observando terreiros de Candomblé em sua comunidade como relatado em publicação por seus biógrafos. Cantar o Samba e a vida do negro no Brasil marcou sua carreira, mas há em sua trajetória artística um momento marcante deste encontro identitário quando, junto com Tia Doca e Geraldo Filme, a artista realiza a gravação de *O Canto dos Escravos*, em 1982, que se constitui um LP que registra cantos de trabalho (vissungos) da região de São João da Chapada, em Diamantina (MG).

Intérprete de sambas enquadrados no estilo “Samba-brincadeira” que “compreende o uso do samba como jogo puro e simples” incluindo “várias modalidades de samba folclórico, tais como o samba de roda, o samba duro ou de pernada, em alguns casos, o tradicional samba de partido alto” (LIGIÉRO, 2011, p. 158), Clementina traz a temática afro-brasileira em sua obra a “partir de um lugar

que é negro, feminino, foi criada no morro, sendo conhecida como “mãe preta” dos artistas por iniciar sua carreira somente aos 62 anos” (RIBEIRO, 2019, p. 100). Mesmo se afirmando de base católica e participante desde criança de autos de Natal e coro de Igreja, é importante registrar que:

O legado deixado por sua discografia extrapolou o sentido musical e se tornou um registro de expressões culturais até então desconhecidas do grande público. Mesmo não sendo esta a intenção primeva, podemos encontrar em seu repertório cânticos religiosos, curimas, sambas, partidos, jongos, pontos, cantigas infantis além dos vissungos, uma língua falada até hoje no interior do Brasil e que virou expressão musical. (RIBEIRO, 2019, p. 103).

Temos em Clementina um encontro do repertório afro-basileiro em suas diferentes sonoridades, fazendo com que a cantora ecoasse em sua produção artística relações entoadas nas sonoridades afro-brasileiras que vibravam sua ancestralidade e sua fé, reverenciando seus antepassados. Respeitada dentro do meio musical com músicas suas gravadas por grandes nomes da MPB como Clara Nunes, temos no registro da música *Embala eu*, integrante do LP *Clementina e convidados*, de 1979, a memória do encontro musical dessa importante dupla.

Na obra *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*, temos o seguinte:

Ainda em 1977 a cantora Clara Nunes lançou seu décimo LP, *As forças da natureza*, conquistando uma vendagem bastante expressiva: 400 mil cópias. Clementina de Jesus, por quem Clara nutria imensa admiração, participou da gravação daquela que é talvez a canção mais popular a respeito dela mesma: “P.C.J. (Partido Clementina de Jesus)”, com letra de Candeia e um dueto que colocava a voz cristalina de Clara em contraste com o vozerio grave de Quelé. (...) O álbum causou um rebuliço danado. Clara ganhou discos de ouro e repetiu sucessos dos LPs anteriores, e, onde quer que se apresentasse, levava Clementina a tiracolo. (CASTRO... [et al.] 2017, p.246).

Nesse sentido percebemos a presença marcante e situada historicamente da afro-brasilidade na MPB, através de uma intérprete importante, como Clementina de Jesus, nos mostrando ainda que, na nova leva de sambistas como Clara Nunes, o eco da voz e *performance* de Quelé ressoava.

Foto 32: Clara Nunes e Clementina de Jesus/ 1977.



Fonte: Coleção Sérgio Cabral - Acervo MIS – Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro.

2.5 - Margareth Menezes

*“Deuses
Divindade infinita do universo
Predominante
Esquema mitológico
A ênfase do espírito original,
Shu
Formará
No éden, um ovo cósmico”.*

*(Música Faraó/
Composição Luciano Gomes)*

Marilda Santanna, Sambista e Pesquisadora (2009), sobre a biografia de Margareth Menezes, nos informa que:

Nascida na Cidade Baixa, precisamente no bairro da Boa Viagem, em 1962, Margareth Menezes, filha de Dona Diva e Seu Adelício, com 4 irmãos – Aline, sua vocalista, César, produtor musical, Rita e Osmar, percussionista, contabiliza 14 turnês internacionais e 8 trabalhos lançados (IVANOV, 2005). Transitando pela música desde criança, sob influência do avô paterno, dos tios e do pai que cantava *jovem guarda*, Margareth também se diz influenciada pelas serenatas que aconteciam nas imediações da sua casa, além de ter cantado no coral da *Congregação Mariana da Boa Viagem*. Afirma também que seus pais adoravam forró. Aos 15 anos, recebe da mãe um violão de presente, envolvendo-se cada vez mais com a música. (p.306).

Com incursões pelo Teatro, Margareth é uma representante do Samba *reggae* e Samba Afro tocado pelos blocos afros de Salvador, mas contendo nessa musicalidade o uso da percussão, em específico os tambores e a utilização de instrumentos eletrônicos autodenominando-se *afropopbrasileira*:

Uma mistura de ritmos de raízes afro-brasileiras misturando sonoridades pop mundiais como o rock, o reggae, o funk e o samba reggae, dentre outros, Margareth pontua desde o primeiro álbum o diálogo com a mãe África e a ancestralidade, como podemos ver na canção *Uma história de Ifá (Ejigbô)*, de Ythamar Tropicália e Rey Zulu; na canção *Muzenza*, de Edil Pacheco e Paulo César Pinheiro; e na canção *Planeta África Brasil* de Paulo. (SANTANNA, 2009, p.309).

Foto 33: Divulgação de Show Margareth 30 anos de carreira.



Fonte: Disponível em <https://margarethmenezes.com.br/category/linha-do-tempo/>

Nome emblemático no carnaval de Salvador, comandando o Bloco Os Mascarados no estilo trio elétrico, Margareth não se considera uma cantora de *axé music* com características ditadas pela mídia a este segmento musical, entendendo tal título restritivo à sua carreira artística. Adepta do espiritismo, Margareth respeita e reverencia o Candomblé, mas não se considera praticamente ativa desta religião nos mostrando que, embora as canções interpretadas e compostas pela cantora apresentem referências da religião de matriz afro-brasileira, a artista:

Escolhe interpretar uma canção mais por proximidade cultural do que por fé no que está contida na letra. Neste sentido, a busca pelo diálogo com a sua cultura é unicamente artística; não uma questão de crença, mas sim de respeito. (...) Assim Margareth define o rótulo que a consagrou, negando que no rótulo de *axé music* está contido todo este caldeirão sonoro de influências caribenha, africana, latina e brasileira. Na busca de definir um rótulo para sua música, Maga utiliza a tradição da religiosidade africana com a sonoridade/efemeridade do pop contemporâneo. (SANTANNA, 2009, p.323).

Seu diálogo entre a tradição e a contemporaneidade aparece na sua estética musical, que possui relação com o misticismo afro-baiano, que se familiariza com uma religiosidade de origem africana, mas mistura a raiz com o contemporâneo, seja enquanto temática, seja enquanto sonoridade em suas composições. Possuindo

uma voz grave e marcante, Margareth é uma das cantoras pioneiras da Bahia no que tange a apresentar na contemporaneidade uma *performance* baseada na afro-brasilidade e em específico na baianidade, possibilitando à cantora não só reconhecimento em nível nacional como internacional, levando a mesma a realizar turnês em diferentes países do mundo.

Em entrevista à jornalista Leda Nagle no Programa *Sem Censura*, da TV Brasil, em 3 de agosto de 2012, a cantora diz que ouvia muita música na casa dos pais e que suas principais influências são Clara Nunes, Tropicália, Luiz Gonzaga, Marinês e Alcione. Ela também aconselha a nova geração a se embasar e produzir com inventividade: "Da mistura sempre acontece alguma coisa interessante"²⁰.

Em 2019 Margareth Menezes lança o álbum *Autêntica*, com forte presença da sua atuação como compositora. Sobre o álbum a cantora diz:

Mudam a comunicação, a forma de expressão, mas o âmago da vida é o mesmo. As gerações são outras, mas as realidades são as mesmas. E é neste lugar que a gente se encontra, pois, com certeza, há algo que nos conecta: a necessidade de falar da mulher e a luta contra o preconceito racial, por exemplo²¹.

Registra-se na capa deste álbum uma imagem que pode ser entendida como uma encruzilhada entre sua identidade musical e suas influências musicais. A capa do referido álbum possui analogia direta à estética artística que pautou e consagrou a *performance* cultural de Clara Nunes, como podemos verificar nas imagens abaixo, apresentando a intersecção de uma Clara Nunes que se eterniza, mas que se atualiza:

²⁰ Informação disponível em: <https://www.ebc.com.br/cultura/galeria/videos/2012/08/margareth-menezes-fala-de-suas-influencias-musicais-e-da-dicas-para>

²¹ Reportagem disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2019/10/27/noticias-musica,252648/margareth-menezes-lanca-autentica-e-fica-a-vontade-como-compositora.shtml>

Foto 34: Capa do álbum 'Autêntica', de Margareth Menezes.



Fonte: Foto de José de Holanda

Foto 35: Ensaio para divulgação do LP "Brasil Mestiço".



Fonte: Foto de Wilton Montenegro

Mas na capa de seu álbum, Margareth Menezes extrapola a visualidade eternizada por Clara Nunes mostrando que sua tiara de conchas do mar não é apenas uma reverência/referência à cultura afro-brasileira. Ao utilizar essa tiara, Margareth se reverencia e se auto referencia, pois, na trajetória da sua pele negra, ecoam seus antepassados, mas também as questões/condições por que ainda passam as mulheres negras na atualidade. Assim, o título do seu álbum, em consonância com a imagem da capa do mesmo, é uma crítica de como o mercado a vê e como a deve reconhecê-la, pois não há uma compreensão, por parte da grande mídia, da cantora como representante não da *axé music*, mas do Samba reggae, afinal sua autenticidade se constitui no fato de Margareth ser:

“Sua” representante de direito, por ter sido a pioneira em plasmar sua voz/corpo/performance num gênero reconhecidamente calcado nas raízes afro/brasileiras. Sendo assim, a representante “autêntica” por direito se configura no discurso subliminar da própria intérprete.” (SANTANNA, 2009, p. 325).

Margareth Menezes se projetou no cenário artístico antes de a cantora, também baiana, Daniela Mercury. Entretanto, o posto de *Rainha* da música baiana foi criado e condecorado pela grande mídia a esta última, estabelecendo no país uma discussão sobre oportunidade/visibilidade a cantoras negras e brancas, mesmo reconhecendo o talento/singularidades/contribuições de cada artista, não só para a música baiana, mas para a música brasileira. Margareth não está alheia a esta discussão e em uma entrevista ao jornalista Marcos Casé, em 2006, para o Jornal A

Tarde, de Salvador, ela pontua: “Fui a primeira a levar o estilo para o resto do país e fora dele. A minha carreira se mistura com o desenvolvimento do samba reggae”. (p. 4).

Retomando ainda as capas dos álbuns aqui citados podemos perceber que, para além das semelhanças entre Clara e Margareth, Clara está solar, enquanto Margareth está soturna, guerreira, pronta para a briga. São duas representações muito diferentes da afro-brasilidade. Margareth inclusive, representa a afro-brasilidade autêntica, como ela mesma intitula.

Nesse sentido, temos na *performance* de Margareth Menezes mais um exemplo significativo da afro-brasilidade na MPB, pois em sua trajetória artística é presente um discurso “carregado do elemento *étnico, ancestral*, numa perspectiva *pop*, contemporânea; como ela denomina, é o *afropopbrasileiro*” (SANTANNA, 2009, p.337).

2.6 - Daniela Mercury

*“A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu*

*O gueto, a rua, a fé
Eu vou andando a pé
Pela cidade bonita”.*

*(Música O Canto da Cidade/
Compositores: Daniela Mercuri De Almeida /
Antônio Jorge Souza Dos Santos)*

Em linhas gerais, sobre os traços biográficos de Daniela Mercury, Santana (2009) registra que:

Daniela Mercury de Almeida vem ao mundo em 28 de julho de 1965. Filha da assistente social Liliana Mercury e Antônio Fernando de Abreu Ferreira de Almeida, português que veio para o Brasil com 11 anos, mecânico industrial. Neta de italianos pelo lado materno, tem suas primeiras conquistas no palco pela dança, aos oito anos de idade, estimulada pela mãe. Mas é através do pai que a música se faz presente no gosto musical de nomes como Sarah Vaughan, Billie Holliday e Quincy Jones. Ao lado dos irmãos Tom, Cristiana, Vânia e Marcos, Daniela passa a infância no bairro Brotas, em Salvador – BA, onde nasceu e morou até a adolescência. Aos 13 anos, ingressa num coral de igreja, destacando-se pela voz forte, presente e afinada, o que levou a cantora em pouco tempo a liderar o coro e passar a cantar em barzinhos, antes da maioridade. Aos 17 anos,

tem sua primeira experiência no Carnaval, puxando um bloco pequeno de nome *Kuka Fresca*. (p. 263).

Em 1992, Daniela Mercury se torna um fenômeno musical no Brasil através do lançamento de seu segundo álbum, *O Canto da Cidade*, extrapolando as fronteiras da Bahia, colocando o holofote sobre a produção musical baiana, ao receber o título de *Rainha da Axé Music* pela imprensa nacional, fazendo com que parte da música baiana, a partir deste ponto, recebesse essa denominação (*Axé Music*) enquanto estilo musical. Influenciada pela percussividade do *Olodum*, importante bloco afro baiano regido durante anos por Neguinho do Samba (1955-2009) e que fora um respeitado músico baiano a quem foi atribuída a criação do *Samba-reggae*, e a toda sua vivência em Dança, seja nos cursos de dança afro vivenciados em Salvador, seja junto ao Curso de Dança da Universidade Federal da Bahia, cursado aos 19 anos, Daniela faz do *Samba-reggae* seu foco musical de trabalho, trazendo a sonoridade afro-baiana para o mundo, uma vez que a cantora tem carreira consolidada no Brasil e também em nível internacional.

Foto 36: Divulgação DVD Canibália.



Fonte: Foto de Célia Santos, Fábio Cerati e Guto Costa.

Cantar o *Samba-reggae* para Daniela é cantar a Bahia e trazer para sua sonoridade e *performance* toda a potencialidade da cultura afro-brasileira e em especial a afro-baiana, uma vez que este estilo musical:

Se torna a síntese na sua prática artística com influências da música do *Olodum*, do *Muzenza* e do *Ilê Aiyê*, os mais emblemáticos, com elementos pop impressos nas levadas dos arranjos, bem como nos

instrumentos eletroeletrônicos e a pluralidade de gêneros presentes em seus álbuns. (SANTANNA, 2009, p.267).

Transitando também durante sua carreira por outras experimentações musicais como bossa nova, músicas românticas e música eletrônica, se conectando a diferentes públicos sem perder de vista a questão da sua cultura local, e dialogando o seu universo particular com o universo geral no que tange à produção artística e direcionamento de carreira, Daniela é também alvo de alguns questionamentos por ser uma artista de pele branca e que poderia estar realizando em sua produção artística uma ação de apropriação cultural, uma vez que “o discurso da etnicidade se configura também como uma questão cultural e de apropriação indevida por parte de não negros, pelo menos no que se refere à cor da pele” (SANTANNA, 2009, p.271). Entretanto, Daniela pauta seu discurso de etnicidade pelo fato de ser baiana, nos mostrando que:

O elemento étnico na trajetória de Daniela Mercury se configura não como uma apropriação indevida da “cultura do outro”. Ao contrário, Daniela se constitui etnicamente também fazendo parte de uma cultura híbrida, sincrética, não só na sua música e na sua dança, como também na própria religiosidade, transitando entre o catolicismo e o candomblé de maneira a poder conviver num ambiente negro-mestiço que também quer ver suas canções executadas nas emissoras dos rádios e, conseqüentemente, “na boca do povo”. Nomes como Pierre Onassis, Guiguio, Jauperi, Tonho Matéria e Gilson Babilônia, dentre outros, se projetam nacionalmente também por conta de suas canções serem gravadas por Daniela e outros artistas que podem representar este gênero. (SANTANNA, 2009, p.270).

O discurso de nacionalidade, da celebração de nossa afro-brasilidade, da baianidade e do respeito às religiões de matriz africana, uma vez que a artista se declara adepta também ao Candomblé, pautam as escolhas musicais da cantora seja nas canções por ela gravadas ou compostas. Esses elementos fazem parte de sua *performance* e se apresentam em sua musicalidade, nos figurinos e na estética dos seus shows, mesmo quando Daniela dialoga com a contemporaneidade, misturando composições que falam dos Orixás, como por exemplo na música *Oyá por Nós*, composta em parceria com Margareth Menezes (Álbum *Canibália* – 2009) em homenagem à Orixá Iansã, senhora dos ventos e das tempestades, com base de música eletrônica.

Em 2016, no tradicional Carnaval de rua de Salvador, com seus trios elétricos, comandando o *Bloco Crocodilo*, Daniela Mercury, que sempre cria temáticas para seus dias de desfile no Carnaval, comandou a folia “interpretando a personagem “Iansamba”, uma rainha do samba que tinha em seu vestido os nomes de grandes artistas como Clara Nunes, Tom Jobim, Neguinho do Samba, entre outros²²”.

Foto 37: Daniela Mercury representando Iansamba.



Fonte: Foto de Thiago Duran/AgNews

Focando na afro-brasilidade como mola propulsora de sua carreira, Daniela afirma que a base de seu trabalho “é nascida e inspirada na música dos blocos afros da Bahia. O que eu faço é axé, um gênero ainda novo que alcançou respeito nacional e internacional e ainda está em fase de construção, portanto, aberto a novas influências” (ARAÚJO, 2006, p.40).

2.7 - Mariene de Castro

*“Andei onde mãe Clementina andou
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”.*

*(Música Abre Caminho/
Compositores: Ferreira Roque / De Castro Mariene / Velloso J)*

Grande nome na atualidade, não só no cenário musical baiano, mas no cenário musical nacional, Mariene de Castro é uma das mais recentes cantoras que

²² Reportagem disponível em: <https://www.ofuxico.com.br/fotos-de-famosos/daniela-mercury-puxa-a-pipoca-vestida-de-rainha-do-samba/2016/02/05-9412.html>

possui a afro-brasilidade presente em sua carreira artística, fato este que a consagrou junto à crítica especializada, nos meios de comunicação e junto ao público. Seu trabalho como atriz, conhecido em nível nacional inclusive em novela da Rede Globo de Televisão, contribuiu para ampliação de sua imagem artística junto ao país. No que tange à sua biografia, de acordo com seu site oficial:

A intimidade com o palco, que fica latente a quem assiste a um show da artista, começou muito cedo. Aos cinco anos, ela já se apresentava em espetáculos de dança no Teatro Castro Alves, em Salvador, sua cidade natal. Na adolescência, soltava a voz como integrante do grupo Timbalada, de Carlinhos Brown e, em 1996, teve a oportunidade de realizar seu primeiro show solo, no Pelourinho. No mesmo dia, na plateia, estavam produtores franceses que se encantaram por Mariene e a convidaram para uma turnê por 20 cidades da França. Na ocasião, chegou a ser comparada pela crítica local à mítica cantora Edith Piaf, pela força de sua interpretação e a singularidade de seu timbre vocal²³.

Foto 38: Mariene de Castro na Virada Salvador 2018/2019.



Fonte: Foto de Mila Cordeiro

Sambista e compositora, Mariene é referência por exaltar a cultura afro-brasileira em seu trabalho, cantando pagode, samba, samba de roda, ijexá, transitando entre o “Samba-brincadeira”, assim como Clementina de Jesus, na perspectiva do conceito organizado pelo pesquisador Zeca Ligiéro, e também junto ao estilo “Samba-ritual”, que é:

Aquele que se apresenta mais próximo de sua forma ancestral. É gerado dentro de um contexto religioso e cumpre, portanto, funções litúrgicas, sendo evidente seu caráter invocatório. De forma semelhante ao “Samba-brincadeira”, sua poesia é simples, tal qual seu ritmo e melodia. É bem possível que o “samba-ritual” encontrado

²³ Informação disponível em <https://www.marienedecastro.com.br/bio.php#>

na umbanda e nas macumbas seja mesmo remanescente dos antigos batuques. (LIGIÉRO, 2011, p. 159).

A celebração de nossa afro-brasilidade e do respeito às religiões de matriz africana, uma vez que a artista se declara adepta ao Candomblé, pautam as escolhas musicais da cantora, nas canções por ela gravadas ou compostas. Considerada pela mídia e até por artistas, como Daniela Mercury, como a *Nova Clara Nunes do Brasil*, durante sua participação em dueto com a cantora na gravação do DVD *Balé Mulato Ao Vivo* em 2006, com discurso semelhante recebido quando participou em 2017 do 12º *Festival Clara Nunes* na cidade de Caetanópolis – MG, cidade natal de Clara, pelas autoridades locais, Mariene refuta este título por entender a singularidade de Clara Nunes junto à MPB, mas reconhece a importância de Clara para o Samba e para sua própria trajetória artística. Registra-se que neste show em Caetanópolis a cantora visitou o Memorial Clara Nunes, de responsabilidade do Instituto Clara Nunes. A cantora, em 2013, fez uma imersão na história e no repertório de Clara e produziu um tributo à estrela mineira, cuja morte completava 30 anos à época, e lança o álbum *Ser de Luz – Uma homenagem a Clara Nunes*, se configurando como o segundo álbum ao vivo da cantora. O show de gravação, realizado no Espaço Tom Jobim no Rio de Janeiro, em 2012, dá origem ao registro do show comemorativo em CD e DVD.

Foto 39: Divulgação CD/DVD Ser de Luz.



Fonte: Foto de Washington Possato

Sobre este projeto realizado em parceria da Universal Music com o Canal Brasil, *Ser de Luz* traz 16 grandes sucessos de Clara Nunes na voz de Mariene. Para melhor compreensão dessa produção, se faz importante transcrever abaixo trecho da entrevista da cantora ao jornalista Marcos Sampaio, junto ao site do Jornal

O *POVO*, publicada no dia 23/04/2013, na seção *DISCOGRAFIA*²⁴. Pela potencialidade do discurso presente na entrevista, se faz importante para esta pesquisa o registro de alguns trechos da mesma:

DISCOGRAFIA – *Como nasceu esse projeto?*

Mariene – Foi um convite que recebi do Canal Brasil, junto com o Vagner Fernandes, biógrafo da Clara. Aceitei e acho que é um projeto que homenageia uma grande artista. Uma artista que se tornou uma saudade, que cantou muito a Bahia e o Nordeste. Trouxe nesse momento que ela completaria 70 de vida e 30 anos de morte. Um momento de lembrar o quanto ela foi importante para o Brasil. Imagine ela falar em Jeje e Nagô num tempo em que havia muita intolerância religiosa.
(...)

DISCOGRAFIA – *Então já tinha um tempo que a Clara Nunes te perseguia?*

Mariene – Não é perseguição. Tenho na minha vida uma missão de falar para uma nova geração quem foi essa mulher. Isso acaba causando uma aproximação. Isso tudo precisava acontecer e aconteceu. Nesse tempo, conheci o Alceu Maia, que tocou com ela e trabalhou no meu DVD, e as pastoras da Portela. Esse ano desfilei pela Portela homenageando a Clara. Quando recebi o convite, estava em Minas, coincidentemente, gravando um filme.
(...)

DISCOGRAFIA – *Além da música, a Clara Nunes tinha alguns elementos que eram muito importantes, como o cabelo crespo, as roupas. Que Clara você queria mostrar nesse show?*

Mariene – Não há nada que não seja meu naturalmente, da minha essência. Eu sou uma negra de cabelo crespo, adepta do candomblé. Quem me conhece, isso sempre esteve presente na minha vida. Não apenas por conta de Clara. Clara mostra isso a partir do momento em que ela canta a Bahia. Quando o Adelzon, o produtor, criou todo esse universo novo pra ela. Quem são as duas mulheres que você lembra quando se fala em Bahia?

DISCOGRAFIA – *Hoje, são muitos nomes.*

Mariene – Mas é a Carmen Miranda e a Clara Nunes. A figura de Clara, e da Carmen, eram muito pra Bahia. E, curiosamente, nenhuma das duas era baiana. Esse trabalho vem muito forte o meu olhar sobre Clara. É o momento de Clara ensolarado, a partir do momento em que isso chega pra ela (o encontro com a Bahia). Acho que ninguém se mostrou tão baiana como ela e Carmen. Clara trouxe essa religiosidade, da filha de Ogun com Iansã. Isso marcou

²⁴ Reportagem disponível em: <http://blogs.opovo.com.br/discografia/2013/04/23/mariene-de-castro-fala-sobre-sua-homenagem-a-clara-nunes/>

uma população que era órfã. É como se ela tivesse assinado uma libertação. É tão de hoje essa intolerância, imagine há 30 anos. Não é à toa aquela comoção do enterro dela. Fiquei impressionada com as fotos.

DISCOGRAFIA – *Você também se vê nesse papel de falar desses assuntos de religiosidade, de uma cultura que ainda sofre preconceito?*

Mariene – Como isso vem com muita verdade, na minha vida e no meu universo, isso vem naturalmente. Vem de onde eu venho, do meu dia a dia. Eu sou desse povo e por isso eu entendo tão bem. Eu entendo essa carência. Cadê o nosso pai e a nossa mãe dentro da nossa cultura, das nossas raízes? O que é ensinado pra gente é muito diferente do que a gente sente. O samba de roda sempre foi tido como um produto de quinta. Por isso o (projeto) Santo de casa. Foi o momento do canto popular ser visto. Isso tudo é uma história que, se não for contada, vai ser esquecido.

Mariene de Castro é também uma cantora que tem na temática afro-brasileira, e em especial na religiosidade de matriz africana, de forma assumida, sua projeção artística, enaltecendo na contemporaneidade a cultura popular.

2.8 - Clara Nunes

*“Se vocês querem saber quem eu sou
Eu sou a tal mineira
Filha de Angola, de Ketu e Nagô”.*

*(Música Guerreira/
Compositores: Paulo Cesar Francisco Pinheiro / Joao Junior).*

Foto 40: Divulgação – Contracapa do disco
“As Forças da Natureza” 1977 de Clara Nunes.



Fonte: Reprodução

Enquanto Sambista, Clara Nunes enquadra-se, a partir da perspectiva de Ligiéro (2011), no estilo “Samba-brincadeira” e “Samba-ritual”, sendo também uma artista importante no que tange a contribuir com a presença da afro-brasilidade na MPB. Entretanto, Clara Nunes destaca-se, na seleção de cantoras aqui proposta, por ultrapassar a sua carreira para além da musicalidade e do texto que suas canções enunciam. A imagem da *performer*, a partir de seu contato com o Samba e com as religiões afro-brasileiras, mobiliza trânsitos nela mesma e no público, uma vez que há na construção de sua *performance* cultural um entrelaçamento entre Arte e Vida e uma intersecção entre os campos da Religião e da Arte. O que passa, a partir desse ponto de contato já referido, a ir ao palco, é algo mais que visual: trata-se de seu discurso pessoal.

Clara inicialmente é um produto da indústria cultural em diálogo com a história do Brasil à época. Suas primeiras gravações tinham a intenção de transformá-la no *Altamar Dutra de Saias*²⁵ para que se destacasse no campo das músicas românticas, em especial o bolero, o que nos mostra que Clara já se insere em um processo de criação de uma *performance* pela indústria cultural, não só em nível musical, mas em nível estético. Esta proposta do mercado cultural, sinaliza um diálogo inicial Vida x Arte na vida de Clara uma vez que a mesma, se inspirava musicalmente em grandes cantoras do rádio como Dolores Duran e Elizeth Cardoso. Mas o projeto artístico de brasilidade, que promove um novo direcionamento à sua carreira, surge em princípio como forma de que a cantora pudesse ser a nova Carmen Miranda. Sobre essa construção performática direcionada também pela indústria cultural a Clara Nunes, Silva (2008) nos informa que ela é construída a partir do contato e trabalho da cantora com Adelzon Alves, através de uma ação da gravadora a que estava vinculada:

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 um elo de ligação entre elas: a compreensão da mestiçagem como

²⁵ Altamar Dutra de Oliveira (1940-1983) foi um cantor e compositor brasileiro destacando-se no gênero musical bolero. Foi aclamado como o “rei do bolero” no Brasil.

formadora de uma identidade brasileira. Assim, o “Brasil Mestiço” está presente tanto na obra de Carmen Miranda, quanto na de Clara Nunes. (p. 77).

Mas é importante perceber que, nesse projeto de brasilidade, Clara não só contribui para o estabelecimento do Samba como uma importante categoria musical, mas traz o Samba como o “dono de seu corpo”, falando de nossa brasilidade em primeira pessoa, a partir de seu próprio processo de trânsito cultural, ao fazer de sua *performance* cultural um processo autobiográfico, seja nas composições feitas diretamente à artista, seja na *performance* artística que passa posteriormente a ser uma *performance* identitária.

Assim, Clara dialoga com Muniz Sodré (1998) em sua obra *Samba, o dono do corpo*, uma vez que o encontro da *performer* com os ritmos afro-brasileiros estabeleceu na mesma outras formas de organização do tempo e da consciência, a partir do contato com uma sonoridade que:

Ao contrário da música ocidental, porém, o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reafirmando os aspectos de criação e harmonia do tempo. (p. 19 – 20).

Foto 41: Foto Montagem das capas dos LP's de Clara Nunes.



Fonte: Reprodução de Imagem presente na biografia da cantora escrita por Vagner Fernandes

Clara inicia sua carreira em 1966, em um momento marcante do país, quando o golpe civil-militar implica diretamente na produção cultural, em um contexto de disputa entre “tradição versus modernidade, cultura alienada versus cultura

engajada” (SILVA, 2008, p.82); portanto, tais aspectos se fazem presentes como elementos de trânsito nas produções musicais de então. Na proposta fonográfica e mercadológica de projetar Clara Nunes como uma evocadora da valorização de uma cultura mestiça brasileira, nos moldes discutidos por Gilberto Freyre (tese defendida em sua obra clássica *Casa Grande e Senzala*²⁶), a indústria cultural parece, em princípio, não entender a potencialidade da *performance* da cantora em um diálogo com sua vida pessoal. Isso porque a Clara sambista, nesse momento, transita – para a construção da sua *performance* própria – por uma encruzilhada composta pela proposta de brasilidade da indústria cultural brasileira e um contexto político e social brasileiro rígido e violento.

A indústria cultural no período de 1970 dialoga com o momento de modernização do Estado, que promovia um crescimento econômico “que ocorreu sob forte controle da censura e repressão política. Este fato ficou conhecido como processo de modernização conservadora”. Nessa época, houve um forte empreendimento privado na indústria fonográfica e televisiva concomitante a “uma preocupação crescente por parte do governo com a cultura” (CALABRE, 2009, p. 75). Ney Braga, ministro responsável pela área da cultura no governo de Ernesto Geisel define que o Estado tem como atribuições o “dever e o direito de proteger e multiplicar os bens culturais do país” alertando que o Brasil àquela época era “extremamente vulnerável a tendências que, no mundo de hoje, podem seguir o rumo de uma crescente desumanização e do enfraquecimento da identidade nacional” (BRAGA, 1974, p. 20-21). Assim, o Estado perpetua o ideal da democracia racial, fortalecendo a identidade mestiça do país e a contribuição desta para uma suposta harmonia social.

Cantar o Samba e evocar nossa ancestralidade afro-ameríndia poderiam fortalecer o ideal de democracia racial. Entretanto encontramos na obra de Clara a evocação de nossa mestiçagem, mas não enquanto ação harmônica, e sim como constituinte de nossa sociedade, pontuando os efeitos deste processo na vida do povo brasileiro, principalmente de negras e negros, como podemos perceber na música *Tributo aos Orixás*:

²⁶ Defensor da bandeira nacionalista que buscava definir uma identidade cultural inter-racial, formada pela confluência e mistura de brancos, negros e índios.

Agô-iê, Agô-iê, Agô
Mutumbá, Mutumbá
Pai maior, oni-babá!
Agô-iê, Agô-iê, Agô-iê, Agô
Mutumbá, Mutumbá
Pai maior, oni-babá!
Trazidos por navios negreiros
Do solo africano para o torrão brasileiro
Trazidos por navios negreiros
Do solo africano para o torrão brasileiro
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
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!
Agô-iê, Agô-iê, Agô-iê, Agô
Mutumbá, Mutumbá
Pai maior, oni-babá!
Agô-iê, Agô-iê, Agô-iê, Agô
Mutumbá, Mutumbá
Pai maior, oni-babá!

Assim, Clara utiliza do que lhe é proposto, mas vai além, pois seu repertório e, conseqüentemente, sua forma de se apresentar, nos mostram uma artista que entende a indústria, mas retoma no país o entendimento de que nossa identidade é afro-ameríndia, promovendo no entretenimento para uma sociedade de consumo um discurso moderno e político, pois sua *performance* cultural é também um movimento de protesto. Sua presença nos veículos de massa, por exemplo, se configura como um todo, um corpo que, ao performar sua fé através do Samba, traz a dimensão religiosa como elemento cultural não doutrinário, indo na contramão de um espírito católico que ocupa grande espaço no imaginário brasileiro, nos mostrando que a sonoridade evocada se organiza de outra maneira:

No interior de formas religiosas, o ritmo musical era um importante ponto de contato entre essa África “em miniatura”, crioula, e as civilizações da África Ocidental, Equatorial e Oriental, de onde vieram os principais grupos étnicos ou “nações” africanas. (SODRÉ, 1998, p. 19).

O texto que Clara escreve com seu corpo em ritmo e movimento durante suas aparições performa um Brasil não de forma idealizada, mas real, utilizando da religiosidade, que é algo de nossa cultura, como filosofia de vida, mas também como crítica social aos costumes de predominância cristã, fortemente presentes no país.

Seu encontro com a religiosidade afro-brasileira, através da sonoridade do Samba, é um ponto em que sua *performance* cultural subverte a *performance* inicialmente proposta pela indústria cultural, pois o sentido de visualidade midiática é arrebatado por uma visualidade que, por ter significado pessoal à *performer*, ecoa mais do que uma informação sobre nossa afro-brasilidade, reverbera nossa constituição histórica e a diversidade religiosa que possuímos e, historicamente, foi sendo apagada, como pontua o Babalorixá e Dr. Sidnei Barreto Nogueira (2020):

A verdade é que o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu como uma democracia religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade têm como origem o colonialismo. Desde a invasão pelos portugueses, a religião cristã foi usada como forma de conquista, dominação e doutrinação, sendo a base dos projetos políticos dos colonizadores. (p. 20).

Ainda na potencialidade do entendimento de que Clara subverte sua *performance* inicial, a partir de um giro epistemológico que a religiosidade afro-brasileira lhe proporciona, Brügger (2008) nos apresenta uma reflexão de que “Clara pensava a cultura brasileira como fruto de trânsitos culturais. Nesse sentido, tratava-se de uma cultura mestiça” (p. 133). Entendendo que a discussão do conceito de mestiçagem é algo bem complexo ao Movimento Negro Brasileiro, a pesquisadora nos diz, a partir de seus estudos:

Entendo que, a partir da obra de Clara Nunes e da música “Nação”, em especial, se pode pensar que a mestiçagem está na base da formação brasileira enquanto “povo” e cultura, mas sem negar o conflito presente nas relações sociais. Talvez em função dos argumentos de Gilberto Freyre, mestiçagem e “democracia racial” são muitas vezes tomadas como pares necessários. Tal interpretação parece-me equivocada. (p. 145).

Brügger (2008) ainda pontua que “a mistura e a diversidade não significam ausência de conflito” (p. 146). Ainda sobre essa visão do conceito de mestiçagem, na *performance* cultural de Clara Nunes, Dealtry (2018), ao afirmar que a *performer* ocupa um papel de mediadora no panorama cultural, musical e religioso nos anos de 1970, reflete que:

É preciso também diferenciar o conceito de mestiçagem presente na obra de Clara do mito de democracia racial. Clara nunca cantou o Brasil do “mulato inzoneiro” e da “morena sestrosa”, não fez do seu canto um modo de apagar ou atenuar o racismo e a história pregressa dos povos escravizados. A mestiçagem em sua obra, é antes de tudo, sinônimo de resistência às opressões de uma sociedade racista. (p. 34).

Esse giro de sentido que o conceito de mestiçagem, tão propagado pela indústria cultural, recebe na *performance* cultural de Clara, se constitui como um acontecimento performático discursivo bastante singular. Sua imagem é composta por muitos significados. Clara nos brinda com um projeto étnico, ético e estético trazendo em seu discurso visual corporeidades de uma maioria minorizada. Clara evoca a própria aldeia numa mescla de convergências. Em sua *performance* cultural, a cantora vai às origens do país para reencantá-lo. A Sambista subverte a sua própria *performance*, ora construída por esta mesma indústria, sob a encruzilhada Vida x Arte; potencializando o cruzamento Vida=Arte uma vez que sua

performance cultural passa a se concentrar não só na brasilidade, mas na afro-brasilidade e em especial nas manifestações religiosas afro-brasileiras, que passa a cultivar.

São esses potenciais discursivos que nos mostram como o corpo em Clara Nunes é o espaço onde a cultura de encruzilhadas se estabelece, mas não em um sentido dicotômico, mas como travessias que se cruzam. Clara é um corpo-encruzilhada que se constitui em uma:

Metáfora linguística capaz de transcriar, parcialmente, uma experiência em termos de outra, configurando um discurso específico sobre a própria experiência vivida, que vai ganhando sentido na medida em que cria uma equivalência com o mundo social e cultural. Vale considerar que a experiência que aqui aponto é aquela que, ao atravessar o corpo, ganha sentido na existência do sujeito e passa a ser incorporada como um saber pessoal, particular e intransferível. O discurso produzido pelo corpo-encruzilhada é, nesse contexto, subversivo, subalterno e marginal, pois se coloca na ordem da descolonialidade. (RAMOS, 2018, p. 48).

Clara Nunes ultrapassa os conceitos fonográficos e mercadológicos que foram exaltados durante a sua carreira, abraçando a pluralidade étnica e cultural do Brasil (particularmente a cultura afro-brasileira, mesmo que Clara fosse de pele branca), lembrando o passado e transformando-o, em um discurso em que a sua *performance* pessoal ultrapassa sua *performance* musical. O impacto da visualidade apresentada pela *performer* permanece no imaginário do povo brasileiro em um patamar de igual valor em relação ao seu canto e às suas canções. A *performer* Clara traz o cruzamento de discursos diversos inseridos no seu “corpo da história”, reverberando na cena que ela evoca, na música que canta e no:

Entendimento da arte em relação à vida da *performer*, da criação artística como decorrente do contexto social e cultural; das pressões e contradições que a artista sofre ao escolher o material com que elabora, em sua mente, aquilo que desenha e expressa com seu corpo e fala com seus pés – como é costume entre os sambistas. (LIGIERO, 2006, p. 14).

As imagens veiculadas a partir da *performance* cultural de Clara a colocam não só como uma artista, mas como uma intérprete e criadora, na perspectiva estudada por Santana (2009, p. 175):

Passemos a considerar o artista como intérprete e criador, buscando nessa consideração o conceito de intérprete na acepção de Paul Zumthor (1993): Intérprete se refere aos “portadores da voz poética” (p. 57). Estes portadores se estendem não somente a cantores, músicos, trovadores, menestrelis, compositores, jogralescos, dentre outros detentores do dom da oratória.

Dona de seu canto, Clara mostra um entendimento profundo não só do próprio fazer artístico, mas também das relações ao redor do mesmo. Na teia de conexões do seu ato performático, Clara contribui com a confirmação da cultura afro-brasileira como um ato político, fazendo de sua imagem um fenômeno que transborda a pluralidade de vários Brasis, de várias mulheres e do poder sagrado feminino presente nos cultos de matriz africana. Movimentando estruturas “como entre conteúdo e forma”, através de um corpo que, ao performar sua fé, principalmente junto à rítmica do Samba, nos mostra que:

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. (SODRÉ, 1998, p. 22).

Sua *performance* é um *lócus* de compreensão e transformação da realidade social brasileira nos mostrando que, por mais que “a lógica da indústria cultural tenda a homogeneizar e padronizar determinados modelos de negociação entre artista e seu produto, existem formas de se driblar a imposição do mercado, ou ainda, aliar-se a ele” (SANTANA, 2009, p.212).

A encruzilhada Arte x Vida produz, então, sentidos, trazendo o cruzamento de discursos diversos inseridos no corpo da *performer*, principalmente na cena que ela evoca. Mas Clara promove um outro olhar, transformando dois campos opostos em um ponto de congruência Arte = Vida, apresentando performaticamente relações como: O Vivido e o Teorizado; Fios de Lembrança e Esquecimento; Por dentro/por fora; Ir/Vir. A imagem formada por esta artista está mediada pela imagem presente em seu corpo e um sentimento difuso que convive “no interior da vida psicológica, com a percepção do meio físico ou social que circunda o sujeito” (BOSI, 1994, p. 44).

A afro-brasilidade presente na *performance* cultural de Clara Nunes nos faz refletir sobre um corpo brasileiro que é mesclado, mestiço e plural, que procura buscar nas dobras de seu próprio corpo “os tempos curvos da memória e da história” (MARTINS, 2003, p. 82), pois seu ponto de vista é desde dentro e desde fora, tendo a história das culturas afro-brasileiras, com ênfase na religiosidade, como material autobiográfico. Clara é uma narradora capaz de trazer o signo religioso afro-brasileiro como recurso estético e político, entrelaçando tensões entre uma memória comum e uma memória coletiva, entre a sua voz e a do outro, pois “seu talento de narrar lhe vem da experiência; sua lição extraiu da própria dor; sua dignidade é contá-la até o fim, sem medo. Uma atmosfera sagrada circunda o narrador.” (BOSI, 1994, p. 91).

Aprofundando nesse percurso teórico, Clara Nunes pode ser vista também como uma *performer* na encruzilhada entre ser interventora e intérprete, entendendo que o intérprete é considerado como “aquele que busca interpretar o outro ou mesmo uma obra que foi composta pelo outro, de maneira idiossincrática” (SANTANA, 2009, p. 27). Nesse sentido, Santana ainda amplia a discussão nos mostrando que interpretar não é algo solitário, mas aberto, destacando que o intérprete é uma figura capaz de “dar conta de uma personagem/agente/ator social, ou, como queiramos denominá-lo, da forma como este indivíduo traduz o seu cantar em constante transformação por conta do espaço em que se relaciona e move” (SANTANA, 2009, p. 27).

Todos estes elementos, em confluência, estão presentes na *performance* cultural de Clara Nunes, vinculando-se a algo que a antecede, mas que ao mesmo tempo a constitui, lhe trazendo uma singularidade no elenco das cantoras aqui mencionadas, não só no referente às músicas que cantava, mas ao seu discurso performático. Em suas apresentações ela narrava para si e para os outros seu percurso individual que fazia parte, indissociavelmente, de uma coletividade.

Sua *performance* traz marcas e possui ritos que confrontam com uma realidade brasileira de predominância judaico-cristã. A sua relação com divindades múltiplas suscita questionamentos, uma vez que o Candomblé, por exemplo, é “fortemente apoiado no uso de oráculos como forma de comunicação direta com as forças inteligentes da natureza (Orixás) e com os demais espíritos que se expressam

por meio dos fenômenos naturais.” (LIGIERO, 2004, p.43). Portanto, temos no acontecimento performático Clara Nunes um novo olhar sobre a mesma, entendendo o processo de sua *performance* cultural como um espaço sagrado criado no imaginário brasileiro, através da relação Religião e Arte presente nas *performances* de subjetividades afrodescendentes vivenciadas/produzidas por ela, que reverberaram na mídia e na população brasileira.

Clara é uma *performer* capaz de trazer o seu próprio trânsito religioso como recurso estético e político, entrelaçando tensões/vivências/relações. Nesse transitar corpóreo entre sua inserção nas religiões de matriz africana e o eco destes pressupostos em sua *performance*, ressaltamos que:

O compromisso com o sagrado situa-se pela necessidade de pertencer a um mundo maior que o aparente, de conviver com o cosmo, com a grande roda do mundo. Impelido pela devoção ao santo, entidade ou orixá, o corpo realiza a memória afetiva, elaborando representações simbólicas e a dança é a síntese deste percurso interior. (RODRIGUES, 2005, p. 30).

A imagem que o corpo de Clara Nunes escreve se 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. Clara vai ao encontro dessas corporeidades femininas, trazendo à cena artística um discurso antes velado, evocando ainda os terreiros ou casas de Axé, locais de forte liderança feminina, em sua maioria de mulheres idosas que foram “nascidas e criadas no ambiente do candomblé, conhecendo profundamente todos os seus segredos, (...) possuem uma consciência de si mesmas que já se tornou um dado primário de observação” (CARNEIRO, 1977, p. 106). Na teia de conexões presente em sua *performance* cultural, temos o país que Clara apresentou ao mundo pelo olhar autobiográfico.

O texto que seu corpo escreve para com as mulheres das comunidades tradicionais de terreiro pode ser verificado no depoimento de Josival Dória da Silva, filho da Ialorixá Mãe Celina da Bahia, em entrevista ao biógrafo da cantora, Vagner Fernandes (2007):

De cara, houve um casamento espiritual entre as duas. Clara foi chegando e tomando a bênção à minha mãe. (...) Depois, tirou o chinelo, ficou descalça, botou o cabelo para trás, toda risonha, alegre, e com a felicidade estampada no rosto. (...) Clara passou a ter uma relação íntima com ela. Todas as vezes que vinha a Bahia, não deixava de visitar a gente. Lembro de uma festa de Santa Bárbara, em um 4 de dezembro, em que Clara se vestiu toda filha-de-santo e foi servir acarajé para as pessoas. (...) Clara se sentia a própria iaô, com toda aquela simplicidade e liberdade. Na véspera da festa, ela dormiu lá em casa. Sabe onde? Na esteira. (...) Clara não tirava o oja da cabeça, muito menos os fios de conta. (p. 205–207).

Não só a relação ancestral feminina se faz presente na *performance* cultural de Clara, mas o empoderamento, o lugar de fala da mulher que narra sua história, que reflete sobre a mesma, performando/escrevendo seu passado e seu impacto no presente, nos fazendo refletir que:

Contar uma história sobre si não é o mesmo que dar um relato de si. Contudo (...) o tipo de narrativa exigido quando fazemos um relato de nós mesmos parte do pressuposto de que o si-mesmo tem uma relação casual com o sofrimento dos outros (e, por fim, pela má consciência, consigo mesmo). (...) O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir. (BUTLER, 2017, p. 23).

Nesse contexto, temos uma mulher que performa corporalmente algo tão próximo a tantas mulheres brasileiras, principalmente àquelas que se encontram às margens, em específico as mulheres pertencentes aos cultos afro-religiosos. Sua *performance* cultural apresenta ideias que são rememoradas na/no espectadora/espectador quando a viam/presenciavam. A observação de sua *performance* cultural articula tempo e espaço, nos fazendo pensar como esta mesma *performance* nos apresenta uma questão/visão de mundo. Seu corpo é um texto que instiga reflexões no campo dos Estudos Literários e das Artes da Cena, pois:

As Ciências Humanas são entendidas por Bakhtin como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito falante, produtor de textos. Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere às Ciências Humanas um caráter dialógico. Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do

pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado. (AMORIM, 2010, p.98).

Clara faz de seu corpo um processo de narração preenchido por camadas de tempo que se presentificam no espaço performático instituído pela *performer* e que se estabelece em nós. Sua travessia vai da transformação a partir da vivência de um processo religioso para a transposição desse processo para sua vida diária/artística, uma vez que nos apresenta o poder transformador da religião em sua própria pele de forma visceral, pois a *performer* “não apenas transmite uma emoção, mas vivencia essa emoção intensamente” podendo ainda “estabelecer uma relação de maior proximidade com os que estão assistindo e também uma maior presentificação do momento” (SANTOS, 2007, p. 86-87).

Clara, enquanto acontecimento performático, dialoga com vários artistas ligados às *performances* afro-ameríndias que produzem ritmos visuais em suas vivências performáticas, a partir de matrizes ancestrais, como Naná Vasconcelos²⁷ e Artur Bispo do Rosário²⁸, por apresentarem uma concepção de Arte onde “o corpo é o centro da ação divina; a música, o ritmo, a dança são extensões dessa expressão”, pois estes *performers* não estão presos em fronteiras territoriais, indo contra “o sentido do tempo cronológico – o tempo deles não gira no sentido do relógio, mas como a roda da gira do ritual, busca de um contato mais profundo com a ancestralidade” (LIGIÉRO, 2007, p. 114).

Clara Nunes postula, ainda, como entoado em sua canção intitulada *Minha Missão*, composta por João Nogueira e Paulo Cesar Pinheiro, que sua Arte não

²⁷ Naná Vasconcelos (1944-2016) foi um músico brasileiro, eleito oito vezes o melhor percussionista do mundo pela revista americana de jazz DownBeat. Foram 10 anos morando no exterior, se apresentando em diversos países. Transformou o berimbau em protagonista de suas performances, mas não se limitou a ele; nas mãos de Naná tudo virava música e o berimbau constituinte de seu corpo. Mais informações em: https://www.ebiografia.com/nana_vasconcelos

²⁸ Arthur Bispo do Rosário (1911-1989). Artista visual. Destaca-se por ter desenvolvido, com objetos cotidianos da instituição em que viveu internado, uma produção em artes visuais reconhecida nacional e internacionalmente. Os trabalhos de Bispo variam entre justaposições de objetos e bordados. Prepara com seus trabalhos uma espécie de inventário do mundo para o dia do Juízo Final. Nesse dia, ele se apresentaria a Deus com um manto especial, enquanto representante dos homens e das coisas existentes. O manto bordado traz o nome das pessoas conhecidas, para não se esquecer de interceder junto a Deus por elas. Mais informações em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>

pode ser vista como um fim em si mesma, mas como uma missão, uma vez que a sua relação com a religiosidade afro-brasileira imprime em sua *performance*:

Pontos de cruzamento, momentos de encontros, de tensões e revelações, onde o corpo se transforma em espaço de transmutação e de perenidade. Onde a língua do sagrado imprime seu ritmo, sua sonoridade própria, sua linguagem específica, e já não interessa também de que religião estamos falando, se é que existe apenas uma. Apenas na fruição de uma linguagem ancestral, abre-se subitamente um espaço, e na dança do corpo, percebe-se o ritmo como cores, sensações, grafias a serem decifradas e desenhadas no chão ou nos muros de nossa civilização incrédula. (LIGIÉRO, 2007, p. 114-115).

Nesse acontecimento performático que presentifica o entrelaçamento entre Arte e Vida, a partir de dois campos de estudo, o Religioso e as Artes Performativas, Clara Nunes nos apresenta um percurso construído a partir das relações de Tempo (Vida/Trajatória Pessoal) e Espaço (Arte/Canal Comunicativo) que se encontram no centro da encruzilhada: Tempo-Espaço (Vida-Arte). É a celebração da sua fé que vai para o palco.

Foto 43: Vestidos brancos e elementos como guias e imagens religiosas de Clara Nunes arquivadas inicialmente por Dindinha Mariquita, irmã da cantora e que hoje compõem o Acervo do Memorial Clara Nunes Caetanópolis - Minas Gerais.



Fonte: Acervo do Memorial Clara Nunes.

2.9 - Clara Nunes: A Identidade que pauta a negociação

A construção da carreira de Clara Nunes e de sua *performance* cultural dialogou com a indústria cultural. Clara, ao se aproximar das culturas afro-brasileiras, em especial da religiosidade, traz para sua obra um discurso oriundo da presença desta em sua vida pessoal. Clara subverte a *performance* que lhe foi proposta, costurando os elementos religiosos afro-brasileiros como discurso pessoal

e filosofia de vida, dando visibilidade a vários e várias representantes da afrodescendência do país.

A procura de uma imagem áudio e visual brasileira à cantora Clara Nunes, como já mencionado, deve-se ao radialista Adelzon Alves, que passou a produzi-la a partir de 1970. Esse direcionamento de carreira proposto pelo radialista:

Devia-se à sua formação socialista, que o levava a ver o povo e sua cultura como manifestações autênticas da nacionalidade, capazes de livrar o país de seus problemas sociais, e, coadunava-se perfeitamente com o momento político e cultural brasileiro. (...) A produção de uma música engajada – com suas diversas matizes – insere-se neste contexto. Se antes de 1964 havia setores ligados a uma “bossa nova nacionalista” e mesmo posturas como as do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), de 1962, que insistia no comprometimento dos artistas com os segmentos populares, foi a partir do Golpe Militar que a necessidade da aliança entre os artistas engajados e o público, como entidades sindicais e estudantis, como o próprio CPC, foi no mercado de bens culturais que essa comunicação foi buscada. Programas de televisão, peças de teatro e shows se tornaram locais não apenas de fruição artística, mas de construção de embates políticos, coincidindo com um período de afirmação de uma verdadeira indústria cultural no país. (...) É neste cenário que Adelzon forma sua consciência socialista e, de certa forma, o que ele projetou como carreira para Clara Nunes trazia a marca desta perspectiva dos anos 60, da busca de uma autenticidade do “povo brasileiro”, capaz de inspirar um Brasil novo, sem as mazelas da sociedade urbana capitalista. (BRÜGGER, 2008, p. 2-3).

Portanto, a partir de 1971, a afro-brasilidade passa a fazer parte da obra de Clara Nunes, tendo em sua carreira a exaltação da cultura popular brasileira. A divulgação de elementos e condutas das religiões afro-brasileiras em sua obra musical contribuiu para tirar da marginalidade esta manifestação. O LP *Brasil Mestiço*, de 1980, e o show *Clara Mestiça*, de 1981, são produtos criados pela cantora que mostram sua própria negociação com a indústria cultural, fazendo com que os ritos mercadológicos dialoguem com os ritos religiosos afro-brasileiros já presentes e balizadores na vida da cantora.

Sobre este LP, BRÜGGER (2008) nos apresenta a seguinte análise:

O disco apresenta um predomínio de sambas, embora também registre interpretações de xote, uma marcha e dois samba-canção. Os temas das músicas passam por questões amorosas, pelas

agruras do cotidiano, por aspectos da cultura popular. A capa do Lp apresenta uma foto de Clara descalça dançando jongo com Vovó Maria Joana Rezadeira, tendo ao fundo Mestre Darcy, filho de Vovó, tocando atabaque. A cena se dá na Serrinha, tradicional comunidade jongueira do subúrbio carioca e berço da Escola de Samba Império Serrano. Vovó Maria Joana era uma das mãe-de-santo de Clara, na umbanda. (...) Essa capa para um disco intitulado “Brasil Mestiço” é plena de significados. Jongo e umbanda são manifestações há muito associadas. O jongo, canto – marcado por uma estrutura responsorial, pela presença de dois tambores e de mensagens cifradas – e dança – de umbigada, na qual um casal evolui ao centro de um círculo de jongueiros – era praticado por escravos, provenientes da África Central, no sudeste brasileiro, no século XIX, sempre apresentando um forte caráter mágico-religioso, que se ainda não podia ser assumido efetivamente como umbanda, apresentava traços que posteriormente a caracterizariam. Assim, O “Brasil Mestiço” é associado a duas manifestações culturais vinculadas aos negros bantos – tradicionalmente vistos como mais “aculturados” do que os iorubás – e, no caso da umbanda, a práticas religiosas sincréticas, muitas vezes, interpretadas como um branqueamento do culto dos orixás. (p. 14-15).

Foto 44: Capa e Contracapa do LP Brasil Mestiço (1980) – Acervo do Memorial Clara Nunes – Caetanópolis - Minas Gerais.



Fonte: Arquivo do Autor.

Na capa, Clara aparece trajando suas vestimentas brancas tradicionais, participando de um Roda de Jongo, outra importante manifestação da cultura afro-brasileira, dançando junto a outras pessoas, entre as quais se destaca Vovó Maria Joana, utilizando turbante e diversas guias, o que atesta sua longevidade e importância dentro da sua comunidade. Ao fundo, na parte direita da capa, aparece o percussionista Mestre Darci, Jongueiro, tocando a céu aberto junto à comunidade do Jongo da Serrinha (RJ).

Indo para além do que a indústria cultural costuma direcionar para a imagem de uma artista, na capa do LP não temos um foco direto em Clara, mas em corpos

negros em celebração de uma ritualidade afro-brasileira. Não se fala dos sujeitos, os sujeitos estão falando por si. É o corpo que discursa uma performatividade ancestral.

Mesmo sabendo do lugar que o LP *Brasil Mestiço* ocupa na carreira de Clara, é importante considerar que sua *performance* cultural já se encontrava em construção a cada novo lançamento, a cada aprofundamento nos ritos afro-brasileiros.

No álbum *Clara Clarice Clara*, lançado em 1971, essa reorientação na carreira da *performer* pode ser observada também a partir da capa do LP.

Foto 45: Capa do álbum “Clara Clarice Clara”, de 1971, editado pela gravadora Odeon.



Fonte: Acervo Pessoal de Raul Lanari.

Foto 46: Contracapa do álbum “Clara Clarice Clara”, de 1971, editado pela gravadora Odeon.



Fonte: Acervo Pessoal de Raul Lanari.

Observa-se que, nas imagens do disco *Clara Clarice Nunes*, a cantora aparece com trajés, penteado e adereços bastante distintos do padrão estabelecido nos discos do início de sua carreira. Nesse álbum, ela surge vestindo uma túnica branca com detalhes decorativos na porção central e na gola, que remetem aos trajés utilizados no Candomblé e na Umbanda, com ênfase no branco. Seu penteado, por sua vez, abandona o padrão das cantoras de jazz, aparecendo sem coques ou adereços. Os cabelos mais curtos e soltos passam uma imagem de uma cantora próxima da estética popular. Clara Nunes aparece em uma escadaria onde é possível observar velas depositadas, o que aponta para as práticas religiosas populares, especialmente a lavagem das escadarias, prática religiosa associada ao sincretismo afro-brasileiro. Mesmo estando só na capa, o destaque está em seu corpo como um todo, que demonstra seu trânsito religioso entre diferentes

manifestações religiosas e seus sincretismos. É um corpo em procura, de pés descalços, que se encontra em rompimento com um corpo cristão. Na contracapa, seu olhar pode ser entendido como uma ação de reverência a algo maior, que promove conhecimento e contemplação.

No disco *Esperança*, de 1979, Clara Nunes aparece novamente com seu traje branco, como consolidado no imaginário popular brasileiro, acompanhada de crianças negras.

Foto 47: Capa do Disco “Esperança” (1979), editado pela gravadora EMI/Odeon.



Fonte: Acervo pessoal de Raul Lanari.

Foto 48: Contracapa do Disco “Esperança” (1979), editado pela gravadora EMI/Odeon.



Fonte: Acervo pessoal de Raul Lanari.

Mais uma vez é o corpo não só da cantora, mas de uma comunidade, com foco nas crianças, nossa continuidade, que a capa estampa. É Clara com os sujeitos, mas os sujeitos em destaque. São corpos reverenciados que ecoam a máxima africana da circularidade em que esperar é esperar alçar algo a partir da fé. É a importância da criança nos ritos afro-brasileiros como corpos mensageiros da boa nova, em desenvolvimento, em ação de continuidade de um legado histórico. Clara está agachada em posição de reverência/contemplação aos mais novos da mesma forma que os mais novos a saúdam no ciclo do respeito aos que os antecedem. Além do texto que os diversos corpos escrevem na capa e contracapa, o encarte do disco lança atenção para elementos associados às religiosidades afro-brasileiras, com a presença de figas, trevos, ferraduras, conchas, runas e outros elementos associados aos patuás (amuletos de proteção). O destaque ao nome da cantora, no canto superior esquerdo, a vincula a esses elementos do sagrado e às formas de manifestação da fé em terreiros de Candomblé e de Umbanda, ampliando

o entendimento do que vem a ser um espaço sagrado. Nas religiões de matriz afro-brasileira, um espaço sagrado é:

Um local onde centenas de objetos “mágicos”, artísticos ou místicos são guardados e através dos quais vozes poderosas de seus criadores podem ser ouvidas muitas, muitas vezes e em milhões de formas. (LIGIÉRO, 2000, p. 152).

A fé expressada pelos praticantes do Candomblé e da Umbanda é corporal/visual, nos mostrando que o corpo é também um espaço sagrado e que esta relação pode ser vista:

De uma forma simples e complexa. Percebido como algo que está dentro e a nossa volta, e que representa em si mesmo um dos mais importantes aspectos da vida, o espaço sagrado é qualquer local, público ou privado, em que ambos, mente (ningu) e corpo (nitu) sejam alimentados. (LIGIÉRO, 2000, p. 153).

Foto 49: Encarte do Disco “Esperança” (1979), editado pela gravadora EMI/Odeon.



Fonte: Acervo pessoal. de Raul Lanari.

Nas capas aqui elencadas, o corpo está em movimento, estabelecendo códigos do rito afro-brasileiro. Não é pose. É presença. É um corpo em ritmo. É a ritualidade do corpo no cruzamento da encruzilhada Arte x Vida.

Segundo Tamara Pastro (2018), os álbuns lançados por Clara Nunes, ao final dos anos 1970, mostram uma cantora mais consciente de suas raízes após uma viagem à África. Não se trata de uma “autodescoberta”, uma vez que a obra de Clara Nunes já apresenta um direcionamento aos temas afro-brasileiros desde o início dos anos 1970, mas a estética de sua obra se torna mais enfática quanto à centralidade dos cultos afro-brasileiros. Entretanto, entendemos que o contato com a ritualidade afro-brasileira não se torna apenas algo externo ao seu corpo, mas algo

interno em seu corpo pois ao elemento estético soma-se a consciência de seu significado físico, gestual, social, representativo em nível religioso. Assim, sua *performance* cultural se torna também uma ação política de ativismo em prol das culturas afro-brasileiras, em especial, o Candomblé e a Umbanda.

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. Na imagem das capas dos LPs aqui elencados, o corpo de Clara reverbera algo que está inscrito em sua pele, pois a artista passa a performar aquilo que acredita e a coloca em sintonia consigo mesma. É o trânsito cultural do religioso – que se dá em nível pessoal – com o artístico – que se dá no nível da comunicação e estética. Se o ato de cantar era para a artista uma missão, não se sustenta mais, em nível pessoal, ser uma artista que apenas preencha lacunas comerciais ou se adeque a estilos mercadológicos. A indústria cultural tem que renegociar com a sua identidade artística, que fora reconstruída a partir do contato com aquilo que pauta a conduta de vida de muitos brasileiros e brasileiras: o caminhar do corpo na trilha da fé.

Inspirar-se na religiosidade afro-brasileira é, para Clara, um reencontro com os congados²⁹ ou com as folias de reis³⁰, manifestações religiosas tão presentes em sua família e em sua infância em Minas Gerais. No Rio de Janeiro, entre os anos de 1965, Clara frequentava centros espíritas kardecistas, umbandistas e terreiros de

²⁹ Congada, congado ou congo, é uma expressão cultural e religiosa que envolve o canto, dança, teatro e espiritualidades cristã e de matriz africana sendo uma mistura das festas trazidas pelos negros escravizados com a religiosidade cristã praticada na colônia. Para mais informações acessar: <https://www.todamateria.com.br/congada/>

³⁰ A Folia de Reis ou Reisado é um auto popular que procura rememorar a jornada dos reis Magos, a partir do momento em que eles recebem o aviso do nascimento do Messias, até a hora em que encontram o Deus-menino na lapinha. Fazendo parte, pois, do ciclo natalino, o cortejo de foliões desfila cantando no campo ou pelas ruas das cidades. Para mais informações acessar: https://www.unicamp.br/folclore/folc6/folia_de_reis.html#:~:text=A%20Folia%20de%20Reis%20ou,o%20Deus%2Dmenino%20na%20lapinha.

candomblé, mesmo que de forma tímida. Parte de sua família migra da religião católica para a religião espírita kardecista e Clara acompanha este movimento, se permitindo esse trânsito religioso, pois como nos afirma BRÜGGER (2008):

Clara era uma pessoa extremamente religiosa. Cresceu em uma família católica, juntamente com seus irmãos se converteu ao kardecismo, aderiu posteriormente à umbanda e ao candomblé. Simultaneamente, lia obras kardecistas e do indiano Krishnamurti, comungava esporadicamente e mantinha um congá em casa. Isso ajuda a entender porque o seu canto é entendido por ela como uma oração. Cantar é a sua missão. Mas não cantar qualquer coisa, cantar músicas ligadas às tradições da cultura brasileira. (p.203).

Foto 50: Parte da Exposição do Memorial Clara Nunes que se refere ao oratório com os santos de devoção, os Pretos Velhos, a Pomba do Espírito Santo e Orixás pertencentes ao acervo pessoal de Clara Nunes.



Fonte: Disponível em: <http://www.conhecendomuseus.com.br/museus/memorial-clara-nunes/>

Entre negociações mercadológicas, é a identidade pessoal de Clara Nunes, reconstituída pelo viés religioso, que estabelece uma *performance* cultural à cantora. A indústria cultural cria inicialmente, em várias fases, sua *performance* artística. Um agente desta mesma indústria recria a *performance* inicialmente proposta, e aposta no Samba não só como celebração da cultura nacional, mas como caminho de ampliação da carreira artística de Clara Nunes. A *performer*, envolvida pela influência das culturas afro-brasileiras em sua vida, se propõe um novo trânsito a partir do encontro com uma religiosidade que tem na música um ato de oração e louvação e que cultua deuses que dançam.

Desse momento em diante, não é uma *performance* criada a partir de elementos externos que chega ao público. É a grafia de sua devoção que performa no palco e em sua vida, nos mostrando que entre os ritos das várias áreas que

constituem sua carreira, Clara subverte uma *performance* proposta por uma *performance* pessoal, pois, como afirma Brügger (2010), “em diversas entrevistas, a própria Clara declarou que escolhia seu repertório não a partir de critérios de mercado, mas pelo modo como a música a tocava, pela sua identificação com ela” (p. 104).

É essa sua *performance* cultural que ecoa no imaginário brasileiro, estabelecendo, a partir da sua imagem, a divulgação e aproximação dos saberes e fazeres da Umbanda e do Candomblé aos seus praticantes e adeptos. Mesmo apresentando diferenças e particularidades, Clara transita entre estas duas manifestações religiosas, louvando aos Orixás, mas também aos Pretos-Velhos e Caboclos, negociando seu encontro pessoal a partir de uma encruzilhada religiosa em que seu corpo não fala da fé, ele sabe ser fé.

Mas nessa encruzilhada, Clara não opta por uma das direções. Ela se estabelece no ponto de cruzamento: o encontro com a matriz religiosa afro-brasileira, que se pauta na natureza, cultua entidades que utilizam som e movimento para se manifestarem e fazem seus praticantes orarem de forma sinestésica, pois o corpo é o local da celebração. Por isso, Clara transborda a indústria cultural, pois ela performa no palco e na vida um reencontro pessoal identitário, a partir da fé. É esta sua *performance* devocional que se inscreve, não só no cenário artístico, mas cultural e social brasileiro. Clara celebra a afro-brasilidade, fator primordial para a construção social do povo brasileiro, mesmo que em sua obra musical:

A temática amorosa se faça mais frequente do que as ligadas à cultura popular, é como uma cantora das tradições populares brasileiras, sobretudo as de matriz afro que Clara será mais lembrada na história da música brasileira. Isso se deve ao fato de ter conseguido sucesso no intento de construir uma “imagem áudio e visual” de cantora daquelas tradições. Não apenas seu repertório e sua performance se inseriam neste intento, mas também suas roupas, adereços, cenários de seus shows... E mesmo a postura na vida. Clara não apenas cantava o popular, mas frequentava os locais de sua produção: rodas de samba na casa do compositor Candeia; as quadras das escolas de samba, em especial, da Portela – sua escola de coração: os terreiros de umbanda e candomblé, com destaque, no Rio de Janeiro, para o de Vovó Maria Joana (na Serrinha) e o da Nair (esposa do músico Barbosa do Conjunto Nosso Samba); as apresentações das pastorinhas em Caetanópolis, entre

tantos outros. Sua obra nutria-se de suas experiências pessoais. (BRÜGGER, 2009, p. 10-11).

É esta grafia, que a religiosidade imprimiu em sua trajetória artística, que seu corpo registrou, não só na história da música popular brasileira, mas na história cultural do país. Essa escrita, oriunda de suas próprias vivências, é que iremos ler a partir de agora.

Eparrei Oyá

*“E ela se foi pra cantar
Para além do luar
Onde moram as estrelas
A gente fica a lembrar
Vendo o céu clarear
Na esperança de Vê-la, sabiá”*



No que tange ao contato com a religiosidade, Clara Nunes transitou em uma encruzilhada entre a Umbanda e o Candomblé. Nesse sentido, contextualizamos alguns elementos conceituais sobre as religiões afro-brasileiras para verificar alguns pontos de entendimento da Umbanda e do Candomblé, no que concerne à ritualidade de cada manifestação.

Sobre o Candomblé, Ligiéro (2004) afirma:

Candomblé significa adoração, louvação e invocação. E, por extensão, o lugar onde as cerimônias são realizadas. Crença religiosa que tem como preceito a harmonização com as forças vivas da natureza, onde se pode sentir e conviver como a presença divina dos Orixás, dos inquices e voduns. (p. 20).

O Candomblé é uma religião muito antiga, que independe de outras religiões e que tem relação direta com a ancestralidade africana, possuindo sua base filosófica e ritualística.

Sobre a Umbanda, Ligiéro e Dandara (2000) a definem como:

Religião ecumênica, absolutamente brasileira e, ao mesmo tempo, universalista, ligando as mais remotas tradições, como a congo e a iorubá, a caridade cristã, à sabedoria das nações indígenas brasileiras, ao espiritismo kardecista. (p. 13).

De excelência ambientalista, a Umbanda é considerada uma religião originária no Brasil, se pautando em sincretismos religiosos na relação dos Orixás com santos católicos, invocando a partir da comunicação com espíritos antepassados, conhecidos como Pretos-velhos e Vovós/Vovôs, que se comunicam diretamente com seus adeptos.

Ainda para compreensão e distinção dos significados do Candomblé e da Umbanda, Vagner Gonçalves da Silva em sua obra *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*, publicado em 2005, apresenta as especificidades de cada religião de matriz-afro-brasileira em vários aspectos. Sobre a ritualidade e performatividade de cada culto em questão, reproduzimos abaixo as especificidades elencadas pelo autor:

1. Diferenças rituais entre o Candomblé e a Umbanda

Candomblé: predomínio de um número menor de categorias de entidades circunscritas aos deuses de origem africana (orixás, voduns, inquices), erês (espíritos infantis) e eventualmente caboclos (espíritos ameríndios).

Umbanda: predomínio de um número maior de categorias de entidades agrupadas por linhas ou falanges (orixás, caboclos, pretos velhos, erês, exus, pombagiras, ciganos, marinheiros, zé-pilinha, baianos, etc.).

2. Finalidades do Culto às Divindades

Candomblé: serem louvadas através dos rituais privados e festas públicas nas quais os deuses incorporam nos adeptos, fortalecendo os vínculos que os unem e potencializando o axé (energia mítica) que protege e beneficia os membros do terreiro.

Umbanda: desenvolvimento espiritual dos médiuns e das divindades (da escala mais baixa, representada pelos exus, à mais alta, representada pelos orixás) que, quando incorporam nos adeptos, geralmente os fazem trabalharem receitando passes e atendendo ao público.

3. Música Ritual

Candomblé: predomínio de cantigas contendo expressões de origem africana. Acompanhamento executado por três atabaques percutidos somente pelos alabês (iniciados do sexo masculino que não entram em transe).

Umbanda: predomínio de pontos cantados em português, acompanhados por palmas ou pelas curimbas (atabaques), sem número fixo, que podem ser percutidos por adeptos (curimbeiros) de ambos os sexos.

4. Dança Ritual

Candomblé: formação obrigatória da “roda de santo” (disposição dos adeptos na forma circular, dançando em sentido anti-horário). Predomínio de expressões coreográficas preestabelecidas, que identificam cada divindade ou momento ritual.

Umbanda: não obrigatoriedade da formação da “roda de santo”. Disposição dos adeptos em fileiras paralelas. Predomínio de uma maior liberdade de expressão da linguagem gestual nas danças que identificam as divindades.

Percebemos, então, que as religiões afro-brasileiras possuem uma ritualidade construída a partir da presença da cultura africana no Brasil. Esta ritualidade ainda é marcada por ressignificações: no Candomblé temos a tentativa de retorno espiritual à África; na Umbanda já temos o diálogo da cultura africana estabelecida no Brasil, a cultura negra brasileira e o diálogo destas com a cultura indígena.

Sobre este diálogo intercultural, Ligiéro (2019) assevera:

É sabido que a troca ente indígenas e negros é notável durante os processos de escravidão e fugas, sofridas igualmente pelos dois povos, obviamente em circunstâncias históricas diferentes, ainda que pouquíssimo estudo comparado tenha feito nesse sentido a respeito das suas culturas no que tange às suas performances culturais. (p. 197).

No caso da Umbanda e do Candomblé, ambas as manifestações negociam saberes e fazeres ancestrais na construção e manutenção da identidade própria de cada manifestação e possuem um ponto comum que é a conexão e a celebração com a natureza. Essa negociação produz uma ação de resistência, imprimindo, na performatividade que envolve todos estes cultos, momentos de autorreflexão, autoafirmação e evocação de um corpo, de uma movimentação e de uma representação que celebra e dança os antepassados em caráter de luta e louvação. Não é uma performatividade subalterna ou colonizada. É uma expressividade que celebra e opera uma posição de ocupação de espaço, uma vez que estas não são religiões “da palavra restritiva, mas do verbo, da ação, a partir da maleabilidade da percepção do corpo do devoto por meio de sua performance” (LIGIÉRO, 2019, p. 189).

Sobre esse aspecto da corporeidade presente nas manifestações sagradas afro-brasileiras, a pesquisadora e dançarina Suzana Martins (2008) nos diz o seguinte:

O termo corporeidade refere-se ao tratamento dado ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim. No Candomblé, a corporeidade é construída a partir da união espiritual decorrente da intervenção primordial da divindade. [...] Nesse contexto, a corporeidade é representada pelo corpo em movimento – o jeito de dançar – que ostenta vestimenta litúrgica, atributos e adereços simbólicos embalados pela qualidade específica da música e do Orixá. (p. 81).

Nesse sentido, a reprodução desses aspectos específicos estudados por Silva (2005), subsidiam a análise da *performance* cultural da cantora Clara Nunes, uma vez que a sua devoção à religiosidade de matriz africana se pautou no ponto de intersecção entre duas diferentes manifestações, ou seja, a profusão de sua fé pelo/com/a partir de seu próprio corpo.

Sobre as experiências religiosas de Clara, sua irmã dindinha Mariquita, em entrevista a Josemir Nogueira Teixeira, para a obra *Clara Nunes nas memórias de sua irmã dindinha Mariquita*, nos diz que:

Então, acho que Clara era uma pessoa que tinha superioridade espiritual. Ela não tinha como separar. Havia um respeito, realmente. Ela sabia que a forma não importava. Importava o que estava dentro. O modo de expressar não fazia diferença para ela, não. (2020, p. 241).

Nessa perspectiva ampliada do trânsito religioso de Clara Nunes e o significado do mesmo junto à sua *performance* pessoal/cultural, é que pretendemos, neste capítulo, abordar elementos que contemplam como a *performance* da fé transformou Clara Nunes em um **CorpoTexto**.

A *performer* em questão transitou pelos caminhos da Umbanda e do Candomblé não realizando uma escolha única por uma destas manifestações religiosas, se estabelecendo em uma encruzilhada cujo ponto de intersecção era a fé, mesmo que Clara tenha demonstrado ou sido associada de forma mais veemente como uma adepta da Umbanda, como nos pontua a pesquisadora Giovanna Dealtry (2018):

Para além da precisão cronológica, a umbanda entra para o cotidiano de Clara impregnando sua vida pessoal e profissional, tornando-se ponte entre um Brasil originado por uma forte estratificação social e racial e um canto popular marcado pela

religiosidade afro-brasileira e pela contaminação cultural. Constantemente, Clara é instada a explicitar sua filiação religiosa, o porquê de usar branco e falar de suas “superstições”. O desconhecimento dos jornalistas sobre religiões de matrizes africanas contribuía para criar uma confusão sobre a espiritualidade da cantora. Por outro lado, Clara nunca abandonou por completo o catolicismo. (p. 23).

Pautando-se numa vida de trânsitos por caminhos diversos, mas que se cruzam, Clara Nunes se permite criar suas próprias encruzilhadas em diálogo com as encruzilhadas que a vida lhe propõe, fazendo destas, caminhos de conhecimento e autoconhecimento, uma vez que “é na encruzilhada que se praticam as transformações” (RUFINO, 2019, p. 21).

A travessia deste caminhar epistemológico nos apresenta a existência de três encruzilhadas presentes na trilha riscada do viver de Clara, nos mostrando que, mais do que três possibilidades diversas de travessia, estas encruzilhadas são um entroncamento, estão entrelaçadas, pois sua vida/obra é uma encruzilhada em si mesma, afinal, no sistema ritual afro-brasileiro, “o número três está associado a movimento” (SANTOS, 1984, p. 49).

Ainda sobre a dinâmica do número três junto à simbologia ritual africana presente nos cultos afro-brasileiros, Juana Elbein dos Santos (1984), em sua obra *Os Nagô e a Morte*, nos diz:

Três são as cores básicas, resumindo os atributos essenciais conferidos ao branco, ao vermelho e ao preto, indispensáveis para que a existência seja; três são os princípios de expansão e procriação: o masculino, o feminino e o procriado; três são os dias que constituem o ciclo completo do sacrifício anual; três vezes são repetidas as invocações e as ações na prática ritual: *Mo pèé iba méta làá b'ókán* “Eu invoco vezes três são como uma”. Somente depois da terceira vez o invocado aparece ou responde, quer se trate de *orísà*, de ancestral, quer se trate de noviça, sacerdotisa saindo do transe, etc. (p. 68).

Na vida de Clara Nunes as encruzilhadas se multiplicam, mas compõem um todo. Lugar de plurissingularidades, temos na vida/obra da *performer* em questão três encruzilhadas de três pontas, sendo estas operadoras e propulsoras de espaços de criação e reconfiguração do conhecimento, na obra/vida de Clara.

A encruzilhada, considerada em sua essência algo do feminino, entrecruza perspectivas e atravessamento de caminhos, sendo não só um lugar de passagem,

mas de retorno, tendo em sua epistemologia pontos de confluência, encontro, mas também de risco. Travessia de conhecimento, a encruzilhada dialoga com uma ação cerebral que são as sinapses neurais, a “relação funcional de contato entre as terminações/extremidades das células nervosas. Trata-se de um conceito que provém de um vocábulo grego com significado de “união” ou “vínculo”³¹.

A sinapse é uma região de proximidade entre um neurônio e outra célula por onde é transmitido o impulso nervoso. É associada ao funcionamento correto do cérebro, permitindo a construção do conhecimento. Assim, a encruzilhada e a sinapse são locais em que a interação de informações promove conhecimentos.

Foto 52: Encruzilhada epistemológica.



Fonte: Foto montagem de Luciana Bittencourt.

Foto 53: Sinapse Neural. Imagem de Reprodução.



Fonte: Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/biologia/sinapses>

Entender a vida/obra de Clara Nunes na perspectiva da encruzilhada já foi alvo de pesquisa de Giovanna Dealtry. Em sua obra *Clara Nunes Guerreira*, para a

³¹ Conceito explicado em sua totalidade disponível em: <https://conceito.de/sinapse>

série *O Livro do Disco*, da Editora Cobogó, a professora nos diz que, no seu processo de pesquisa sobre a *performer*, sua investigação assim se constitui:

Ensaio caminhar por encruzilhadas onde as descobertas pessoais de Clara, como a aproximação com os compositores da Portela e o encontro com a umbanda, contaminam canto, repertório e performance. Procuro inscrevê-la no jogo entre elementos biográficos, o canto e a diversidade cultural e musical brasileira. Clara, aqui, não se fixa, mas desloca-se constantemente entre a profusão de elementos que compõem sua vida pessoal e sua carreira. (2018, p.19).

É este caminho de análise, a partir de pontos de cruzamento presentes nas encruzilhadas surgidas entre os campos da Arte e da Religião, que subsidiará de forma geral a análise de três encruzilhadas epistemológicas, de três pontas cada uma, riscadas para/por Clara Nunes a partir de seu entendimento como um acontecimento performático.

3.1 ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA: Corpo X Espaço

A existência e constituição do Memorial Clara Nunes em sua terra natal, oriundo da reunião dos objetos pessoais da *performer* Clara, é um fato significativo que gerou a construção de um espaço físico de memória aberto à visitação pública.

Sobre o Memorial, a Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger nos diz que este é um:

Espaço de memória, a partir do acervo pessoal da cantora Clara Nunes (1942-1983). Há cerca de 12 anos atrás, em virtude de um projeto de pesquisa dedicado à relação da vida e da obra da cantora com a cultura popular brasileira, conhecemos o seu acervo pessoal, guardado por sua irmã, Maria Gonçalves da Silva, em Caetanópolis, MG. Composto por objetos bastante distintos (roupas, imagens e guias religiosas, troféus, fotografias, matérias jornalísticas, documentos pessoais, correspondências, entre outros), vislumbramos sua riqueza não apenas para a pesquisa que desenvolvíamos, mas para se pensar a história e a cultura brasileira. Neste sentido, atuamos junto à família, visando contribuir para que fosse viabilizado um acesso público ao acervo, com o fim não do laurear da memória da cantora ilustre, mas para que sua obra e trajetória fossem pensadas como janela para questões importantes da realidade brasileira passíveis de serem problematizadas a partir de projetos artísticos, acadêmicos e pedagógicos. Identidade nacional, história local, cultura afro-brasileira, religiões negras,

música popular brasileira, regime militar, são alguns exemplos de temas que podem ser abordados a partir do acervo. Paralelamente ao trabalho de identificação, higienização e catalogação dos objetos e documentos, foram feitos esforços no sentido de viabilizar a construção de um espaço próprio capaz de abrigar o material de forma minimamente adequada e ao mesmo tempo de viabilizar o acesso público a ele. Em agosto de 2012, foi inaugurado o Memorial Clara Nunes, que hoje se encontra em sua segunda mostra, intitulada Clara Mestiça, dedicada ao show homônimo (1981) e ao LP Brasil mestiço (1980). Pensamos as exposições como narrativas históricas construídas com recursos estéticos, tanto visuais, quanto sonoros e textuais. (2017, p. 1).

Tal material, devido a sua riqueza, foi trabalhado inicialmente em um projeto de extensão da referida professora junto à instituição a que está vinculada, a Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ – MG), que possuía o objetivo de “identificar, higienizar, catalogar, digitalizar e, na medida do possível, acondicionar os itens em condições mais próximas às normas arquivísticas e museológicas” (BRÜGGER, 2017, p. 4).

Ainda sobre o Memorial Clara Nunes, faz-se importante trazer o percurso histórico de sua criação com uma citação textual presente no site deste importante espaço, por apresentar, mesmo que de forma longa, o contexto em que este local de memória foi constituído:

Após a morte de Clara Nunes, em 1983, seu marido e herdeiro, Paulo César Pinheiro, doou todo o material à Prefeitura da cidade de Paraopeba, terra natal da cantora. No entanto, como o Município não dispunha de condições para guarda do acervo, o mesmo ficou em poder de Maria Gonçalves da Silva, irmã de Clara Nunes, que com iniciativa e recursos próprios cuidou do material e construiu uma sala, em espaço anexo ao Centro Espírita Paulo de Tarso, para seu armazenamento. Em fevereiro de 2002, tomando ciência de que a Prefeitura de Paraopeba não havia de fato se responsabilizado pelo cuidado do acervo e nem se preocupado em disponibilizá-lo à comunidade, decidiu Paulo César Pinheiro revogar a doação anteriormente feita e doá-lo a quem de fato dele se incumbia há tantos anos. Por isso, o acervo passou a pertencer legalmente a Maria Gonçalves da Silva (...) Neste sentido, em 2005, juntamente com familiares e amigos, criou o Instituto Clara Nunes, visando melhorar as condições para o desenvolvimento do trabalho com o acervo, inclusive com a captação de recursos para construção de um espaço mais adequado à guarda e exposição do material. (...) No entanto, a maior dificuldade enfrentada pelo Instituto Clara Nunes (criado pela família, em 2005, com o objetivo de preservar o acervo e a quem Maria Gonçalves da Silva – irmã da cantora – transferiu a propriedade do mesmo) era a falta de um espaço adequado para a

guarda e a exposição das peças. (...) Depois de diversas tentativas, finalmente acha-se pronto um prédio próprio para o Memorial Clara Nunes, construído a partir da doação de uma casa por um sobrinho da cantora, Suede Gonçalves, e reformado com verba do governo estadual de Minas Gerais, a partir do deputado Ademir Lucas. O Memorial Clara Nunes foi inaugurado em agosto de 2012, com uma exposição montada com parte das peças do acervo, na sala própria construída para esse fim. (...) Paralelamente à montagem da exposição foi feita a transferência do acervo da sala onde se encontrava, anexa ao Centro Espírita Paulo de Tarso, para esse prédio e sua instalação nas salas destinadas à reserva técnica. (...) Por fim, não é de somenos importância destacar que o Instituto Clara Nunes, nos anos de 2013/2014, contou com o apoio do Fundo Estadual de Cultura do Estado de Minas Gerais para a organização do acervo no novo espaço do Instituto Clara Nunes.³²

Partindo deste resumo histórico da construção/surgimento deste local e da escolha de momentos/elementos de sua constituição, buscaremos entender o mesmo como espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva como pesquisado por Diana Taylor (2013), a partir da análise da *performance* e memória cultural nas Américas. Em outra direção, dialogaremos com a pesquisadora Silvia Maria Jardim Brügger (2017), abordando a experiência de construção do Memorial Clara Nunes como um espaço constituído a partir da figura da *performer*, mas que estabelece um local de estudo da cultura afro-brasileira na história cultural do país.

O Memorial é constituído de objetos pessoais de Clara Nunes, totalizando 7.755 itens³³, objetos estes que se relacionam com a sua trajetória pessoal e artística e que reverberaram/reverberam ecos na memória do povo brasileiro. Este espaço não se configura apenas como um depósito de objetos, mas um local físico que ressoa a performatividade que Clara Nunes, através do seu corpo, imprimiu no imaginário brasileiro. Os objetos expostos como pulseiras, vestidos e artefatos religiosos fazem com que os visitantes deste espaço evoquem e invoquem na memória a imagem da *performer* Clara, seu movimento, sua dança, sua fé. Estar em contato com um objeto físico do acervo pessoal da *performer* Clara Nunes, no Memorial dedicado a ela, evoca o universo do sentir naquelas/naqueles que nesse espaço se encontram. Nessa perspectiva é que, através da organização/seleção/apresentação dos arquivos de uma *performer* da música

³² Texto completo disponível em: <https://www.institutoclaranunes.com/copia-acervo>

³³ Sobre consulta ao acervo, acessar: <https://www.institutoclaranunes.com/consulta-ao-acervo>

popular brasileira, buscaremos entender “como o comportamento expressivo (a performance) transmite a memória e a identidade cultural?” (TAYLOR, 2013, p. 17).

Foto 54: Vista Parcial Entrada do Memorial Clara Nunes



Foto: Arquivo do Autor

Foto 55: Entrada Principal do Memorial Clara Nunes



Foto: Arquivo do Autor

Foto 56: Vista Parcial Exposição “Clara Mestiça” em visita do Autor ao Memorial Clara Nunes em julho 2018



Foto: Arquivo do Autor

Dessa forma se abre em nosso caminho a primeira encruzilhada epistemológica: **Corpo x Espaço**, nos apresentando que, em consonância com os estudos de Taylor (2013), neste estudo, **Corpo** é Repertório e **Espaço** é Arquivo.

Como definições de Arquivo e Repertório, junto aos estudos das *performances* culturais, temos o seguinte:

A memória “arquivar” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos estes itens supostamente resistentes à mudança. Arquivo vem do grego e etimologicamente se refere a “um edifício público”, a “um lugar em que se guardam registros”. Vindo de *arkhé*, significa também um começo, o primeiro lugar, o governo.

(...)

O repertório por outro lado, encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório, etimologicamente “uma tesouraria, um inventário”, também permite a agência individual, referindo-se também a “aquele que encontra, descobridor”. O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma coreografias de sentido. (TAYLOR, 2013, p. 48-50).

Este diálogo teórico subsidia a análise de como o corpo de Clara Nunes, ao performar sua fé, cria espaços de representação da cultura afro-brasileira, a partir da religiosidade. Compõem o acervo do Memorial materiais diversos, como guias, colares, pulseiras, tornozeleiras, tiaras de conchas que são elementos ligados às religiões de matriz afro-brasileira e que foram utilizados pela *performer* Clara Nunes em seus espetáculos, mas também em sua vida pessoal, como podemos perceber nas fotos abaixo:

Foto 57: Clara na casa de Dona Mariquita, em Caetanópolis, início dos anos 1980. Em seu pescoço uma guia.



Fonte: Arquivo Memorial Clara Nunes

Foto 58: Clara e sua irmã Branca, na casa de Dona Mariquita, em Caetanópolis, início dos anos 1980. Em seu pescoço uma guia.



Fonte: Arquivo Memorial Clara Nunes

Foto 59: Ensaio Fotográfico reverenciando os Orixás. Em seu pescoço, guias. Detalhe para o uso característico de trajes brancos.



Fonte: Foto de Wilton Montenegro. Foto disponível na biografia da *performer*.

Foto 60: Guias de Clara Nunes expostas em seu Memorial abordando o nicho religioso de sua vida/obra.



Frame do programa especial feito pelo Terra de Minas (TV Globo/MG) em reportagem sobre o espaço.³⁴

Sobre as tiaras de concha, objeto fortemente utilizado por Clara, Martins (2003) assinala:

Em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. (p. 76-77).

Elementos como estes, que são entendidos como o Arquivo do Memorial, engendram nos visitantes do espaço o aspecto religioso de Clara Nunes, entendendo o objeto em exposição não como algo alegórico, mas como algo que possui um significado de respeito e informação de uma cultura religiosa, pois tais objetos emanam o repertório pessoal da *performer*, sua crença. O objeto não é apenas um acessório de figurino, mas um elemento de seu traje pessoal, fazendo entender que “o arquivo e o repertório têm sempre sido fontes importantes de informação, sendo que cada um excede as limitações do outro em sociedades letradas e semiletradas” (TAYLOR, 2013, p. 51).

Os objetos em questão ajudam a construir um espaço performático a partir da corporeidade que a *performer* imprimiu nos/com/os mesmos. Os objetos por si só

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sAuQj4xsOJs&t=69s>

possuem suas representações, mas estes, organizados em um espaço memorial, passam a emanar significados outros, pois a estes Arquivos soma-se o Repertório devocional da *performer*, nos levando a “conceituações de corpo como *lugar* e como gerador de *afecto*” (BARROS, 2007, p. 11).

O Memorial Clara Nunes é um espaço constituído por objetos ressignificados pela experiência pessoal de um sujeito. Há elementos diversos neste espaço potencializados por afetividades e subjetividades. Entretanto, focamos aqui em elementos que performam a fé de Clara. As guias, que já possuem significado para os representantes de religião de matriz africana, passam a fazer parte não só da trajetória artística, mas pessoal da *performer*, trazendo em si seus significados habituais, mas também o processo de inserção dos mesmos na vida de uma devota: as guias representam uma associação direta aos Orixás que regem a cabeça (Ori) dos praticantes da religião afro-brasileira, bem como estão associadas às cores destes Orixás. Carregar estas guias no espaço público e privado e, no caso de Clara, no espaço pessoal e artístico, é efetivar a presença e importância da religiosidade em sua vida, é não dissociar sua crença pessoal de suas escolhas artísticas, é potencializar seu corpo como canal de reverência à religiosidade. É falar com o coração, pois este é um altar. É nesse sentido que na encruzilhada epistemológica **Corpo x Espaço** temos a **Religiosidade** como cruzamento. Este ponto de intersecção vai ao encontro do conceito de *cardiografia*, proposto pelo filósofo egípcio Amenemope e o papel do coração no seu pensamento, por entender que esta filosofia contempla o aspecto do trânsito religioso de Clara Nunes, justificando a passagem do aspecto artístico para a vida pessoal, pois:

Em diálogo com a tradição egípcia, Amenemope mantém interlocução com a concepção de coração como sede do pensamento, das ações e do caráter. O termo “coração” tem duas palavras em egípcio antigo, *Haty* [coração em seu aspecto físico] e *Ib* [coração no aspecto espiritual]. Este último aparece na descrição mítico-religiosa que descreve a situação dos humanos após a morte. Amenemope defende o *geru maa* (pessoa verdadeiramente sereno [sic]) como sendo modo de vida daquele que leva uma existência filosófica. A obtenção desse estágio de vida, dessa perspectiva existencial diz respeito ao que anteriormente denominamos de *cardiografia* e faz par com o projeto filosófico ontológico egípcio. (NOGUERA, 2015, p.122).

No sentido de entender a filosofia religiosa como modo de vida, contextualizamos então como a *performance* da fé tem, em Clara Nunes, o corpo como texto.

Foto 61: Encruzilhada epistemológica 1: Corpo X Espaço.



Fonte: Foto montagem de Luciana Bittencourt.

Anna Barros (2007), em seus estudos sobre o lugar como *performance*, nos diz que Arakawa e Gins, em seus estudos sobre o corpo, estendido para além da teoria de Henri Bergson quanto ao aspecto do corpo afetivo, entendem que o “aspecto afetivo se concentra no fato de que o espaço é animado pela movimentação cinestésica do corpo, que se estende em imaginação a todo o campo perceptivo, afetando assim o espaço ao redor e tornando-o afetivo”. (p, 13).

É esta afetividade, impregnada nos objetos pessoais da cantora Clara Nunes, que ecoa no público visitante e fez com que seu marido e sua irmã guardassem por longos anos todo este material. Sejam nas pulseiras e guias ou nos demais objetos que ainda existem no espaço como vestidos, discos, cartas, troféus, temos o registro dos afetos da cantora, das suas escolhas, suas conquistas, dos espaços habitados/criados permeados pela gira da vida que gira a vida, apresentando a carreira de Clara Nunes a partir de seu processo iniciático religioso, mostrando por exemplo, como “cores e formas de vestir ressaltam comportamentos” (LIGIÉRO, 2019, p. 35). Esse processo se inicia com a presença em sua vida das festividades católicas, como a Folia de Reis ou os estudos sobre o espiritismo através do Kardecismo, nos mostrando que a caminhada religiosa sempre fora uma trilha de autoconhecimento para a *performer* em questão, reforçando que esta busca sempre fora um processo identitário, como informa sua irmã dindinha Mariquita (2020):

Com as experiências religiosas de Clara eu não possuía nenhum preconceito. Não via como crença religiosa, mas como uma caminhada. Uma sintonia. Para ficar em uma crença religiosa, cultivar e praticar tem que se estar em sintonia. (...) Agora, tenho certeza que se a gente não passar pelas etapas, não vai entender. Cada um de nós está em uma etapa evolutiva de afinidades. (p. 240)

(...)

E ela se envolveu, sentimentalmente, muito com isso. Pela fé, mesmo. Jamais ela faria isso sem sentir, não. Ela era muito autêntica. Onde ela ia fingir uma coisa que ela não era? Muitas vezes, a gente tem aquele caminho evolutivo, que você tem que ir lá atrás, pegar onde você parou para tornar a chegar. No seu caminho de evolução, você não pode deixar nada para trás. Você tem que pegar. Eu acho que a Clara, pela circunstância do trabalho dela, pela circunstância do tempo que ela viveu e de tudo o que ela conseguiu colocar de conscientização, ela tinha um compromisso ainda na umbanda. Era compromisso mesmo. Não foi coisa só profissional. De jeito nenhum. (p. 243 – 244).

Passagens como estas nos mostram que o ato de encruzilhar sempre fora um processo pedagógico do viver de Clara. Encruzilhar se torna uma epistemologia do seu viver a partir do processo de professar sua fé, sendo seu corpo um texto performático, pois “na perspectiva das encruzilhadas, cada corpo é um totem que imanta e reverbera potências que significam a vida” (RUFINO, 2019, p. 146).

Este corpo, constituído de vivências, cria um Repertório que teve, na produção/aquisição de Arquivos pela cantora, a potencialidade de reverberar/registrar seu processo iniciático religioso, registrando seu diálogo permanente entre Arte e Vida, nos mostrando que, nesse sentido, é:

Que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um corpo-a-corpo com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

O Memorial Clara Nunes é o Arquivo que sacraliza o Repertório, nos mostrando que “o repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado pelos departamentos acadêmicos nas humanidades.” (TAYLOR, 2013, p. 57). Ainda sobre a encruzilhada epistemológica **Corpo x Espaço** presentificada no Memorial, podemos perceber que o espaço não só aproxima o público visitante do processo religioso da *performer*, marcando ainda sua singularidade no cenário musical brasileiro, como também reflete o que este processo iniciático nos conta

sobre a realidade e cultura brasileiras para com as religiosidades de matriz afro-brasileira. No entanto, essas reflexões são possíveis não apenas pelos objetos expostos (Arquivos), mas pela experiência pessoal que se encontra junto a eles (Repertório), mesmo sendo objetos selecionados por profissionais para a contemplação de um público. Sendo assim, se faz importante:

Entender que os objetos não são história. Nunca é demais frisar o que todo historiador tem o dever de saber, as fontes não falam por si mesmas (BLOCH, 2001). Assim, numa exposição os objetos também não o fazem. Somos nós ao organizarmos sua forma de se apresentar que lhe emprestamos sentido e formulamos problemas. Por outro lado, temos consciência de que os visitantes das exposições, como leitores de uma narrativa, não são passivos. (BRÜGGER, 2017, p. 13).

As experiências de visitantes em espaços de memória possuem vias diversas de discussão/exploração. No caso do Memorial Clara Nunes estas experiências de contato com os objetos (Arquivo) da *performer* são mediadas intrinsecamente pela *performance* (Repertório) da sua fé, que escreveu/inscreveu um texto sempre lido/relido/reescrito em todos os momentos que a carreira/vida de Clara Nunes é contada/recontada/revisitada; isso reforça o fato de seu Repertório ser uma prova de sua escrita de vida e na vida do povo brasileiro, da permanência de sua imagem contrapondo “apenas a escrita” como “evidência arquivada, como prova de presença”, pois “a escrita e a performance incorporada têm frequentemente funcionado juntas para organizar as camadas de memórias históricas que constituem a comunidade” (TAYLOR, 2013, p. 69).

Os objetos (Arquivo) do Memorial, distanciados da relação com a *performance* cultural que é Clara Nunes, podem ser considerados como objetos comuns ou artísticos, entretanto, os mesmos se potencializam pelo contexto (Repertório) que os circunda, pois, “sua performance só se completa através de seu uso, a transmutação do corpo que veste é a necessidade da sua expressão e comunicação com o público que assiste” (MACEDO 2019, p. 23).

Assim, objetos usados/escolhidos por Clara adquirem outros sentidos devido a sua *performance* cultural, apresentando um aspecto sobre:

A espetacularização dos mitos por meio do corpo do performer e seus respectivos elementos cênicos como figurino, máscaras, maquiagem e objetos peculiares, além da utilização do desenho do espaço, fora e no próprio corpo. Aponto ainda para a importância de aferir o que é intangível como algo em um estado suspenso, pois depende exclusivamente de decisões internas da comunidade e/ou da relação do artista com seus próprios materiais subjetivos. Assim, o artista traz do seu passado a visão do vivido em relação com específicas tradições para se concretizar no efêmero, que é a performance. (LIGIÉRO, 2019, p. 166).

Os trânsitos que a própria Clara promoveu, a partir dos diversos espaços que adentrou, encontraram na religiosidade um ponto de cruzamento que a fez caminhar, no caso das religiões de matriz afro-brasileira, entre a Umbanda e o Candomblé, sem priorizar ou aderir totalmente a uma ou outra manifestação, uma vez que esta encruzilhada não se constituiu como um caminho único de escolha por uma direção, mas em um processo epistemológico de possibilidade de trazer a si um conhecimento ancestral, ampliando, no país, um olhar positivo para uma cultura ainda hoje marginalizada. Seu corpo professou sua fé promovendo, mesmo nos dias atuais, leituras diversas do modo como a religião media a vida pessoal, bem como nossa leitura de mundo.

Os espaços de devoção adentrados por Clara são reconstituídos/revividos no espaço do Memorial, mostrando como o **CorpoTexto** da *performance* cultural de Clara Nunes promoveu um discurso que localiza uma época, mas também dialoga com a contemporaneidade, corroborando a tese segundo a qual a *performer* em questão não delegou sua fé a apenas um espaço físico, mas também ao seu primeiro espaço de habitação: o corpo, mostrando como:

Existe uma relação real e viva entre os espaços do corpo e os espaços pelos quais o corpo se move; o tecido humano vivo não para abruptamente na pele, os exercícios com espaço são construídos com base na suposição de que os seres humanos e o espaço estão vivos. (SCHECHNER, 1973, 97).

Quando abordamos o corpo de Clara Nunes, não conceituamos o mesmo como um elemento físico, como um conjunto de ossos, tecidos, músculos e órgãos, mas sim como um discurso em movimento, uma imagem falada, um texto performando uma crença pessoal em construção dramática com sua escrita artística. Nesse contexto, em consonância com os estudos de Taylor (2013):

A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre *arquivo* de materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é, língua falada, dança, esportes, ritual). (p. 48, grifos da autora).

Nos objetos religiosos expostos no Memorial Clara Nunes encontramos memórias incorporadas pela *performer*. Memórias das encruzilhadas de seu corpo no trânsito religioso por diferentes espaços sagrados, na grafia deste trânsito em sua produção artística e na condução de sua vida em uma escrita que mostra que “não somente o conhecimento se faz pelo corpo mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

A *performance* da fé de/em Clara Nunes encontra, nesta relação de entender seu Memorial como um espaço dialógico entre o Arquivo e o Repertório, um ponto de intersecção nos estudos da recepção e leitura da *performance* junto aos Estudos Literários, pelo crítico literário Paul Zumthor (1915-1995), quando este amplia a noção de texto literário, apresentando a percepção segundo a qual o texto se tece na trama das relações humanas. Para o autor:

O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; o que é verdade na ordem lingüística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético significa o mundo. (ZUMTHOR, 2007, p. 77).

Assim, Clara Nunes é este texto histórico, este “corpo da história” que dialoga com a vida de diferentes pessoas e com seu país, entendendo história como o que a gente “consegue articular, em discurso, do que viveu, do que imaginou, e o que somos capazes de interpretar com nossas palavras, nosso corpo, nosso repertório de imagens e associações”. É sua vivência religiosa que transforma sua história na Vida/Arte imprimindo significados não só no que cantou, mas no que usou, criou, vestiu nos fazendo “transportar a essas realidades, como se estivéssemos realmente vivendo-as, se é que realmente não as vivemos algum dia” (LIGIÉRO, 2011, p. 89).

3.2 ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA: O traje que cria o corpo X O corpo que cria o traje

O título dado a essa encruzilhada se origina de artigo com mesmo nome de autoria da artista pesquisadora Sandra R. F. Pestana, que analisa a relação entre *performer* e figurinista na criação de *performances*.

Relacionando diversos conceitos existentes nas relações/diferenciações, no que tange ao traje e ao figurino, esta encruzilhada epistemológica procura explorar a relação de Clara com a costura em sua vida, entendendo como o figurino artístico passa a compor seu traje pessoal a partir do seu contato com a religião de matriz africana, com foco especial ao uso de roupas de cor branca, saias e vestidos.

Sobre a relação de Clara com a indústria têxtil, Fernandes (2007) nos informa que “a implantação da Companhia Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira marcou em definitivo a história de Caetanópolis, ex-Cedro, onde Clara Francisca Gonçalves nasceu, em 12 de agosto de 1942” (p. 32). O biógrafo da *performer* ainda nos informa em sua obra que:

No dia 12 de agosto de 1956, data em que comemoraria seus 14 anos, o presente foi um emprego como tecelã, também na Companhia Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira. Aos poucos, praticamente todos os irmãos brigariam pela sobrevivência. Mariquita, Vicentina, Filomena, Branca e Clara se tornariam funcionárias da mesma fábrica. (...) Na fábrica, tornou-se uma profissional e tanto no manuseio de teares. (p. 35 – 37).

Da necessidade de ajudar a família no sustento, surgida de forma prematura pelo fato de Clara e suas irmãs e irmãos terem se tornado órfãs/órfãos, em uma fase em que a maioria se encontrava entre a adolescência e a infância, junto com a oportunidade mais sólida da garantia de um emprego fixo e com salário garantido, a partir da realidade de uma cidade do interior de Minas Gerais, Clara Nunes passa a ser mais uma funcionária da Companhia Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira. Mas a necessidade de sobrevivência recebe um novo olhar, fazendo com que o trabalho habitual se torne um ato gerador de escolhas pessoais, no que se refere ao ato de se vestir. Ato este que já recebia uma atenção e era da personalidade de Clara,

oriunda de uma família de costureiras, identificação presente no cotidiano de sua mãe. Dindinha Mariquita (2020), sua irmã, nos revela que:

Clara gostava de tudo o que fazíamos para ela. Era muito vaidosazinha, ela gostava muito de roupa: nossa! Fazíamos tudo para dar a ela o melhor. Tínhamos as nossas... Só tinha dificuldades, principalmente com relação à roupa, esse tipo de coisa. (p. 112).

Ela ainda complementa, informando sobre a passagem de Clara na fábrica de tecidos:

Lá ela foi tecelã, chegou e, num instantinho, aprendeu, já tecia. Os teares ela dominou com facilidade, não teve dificuldade. Quando ela foi trabalhar, a minha outra irmã já trabalhava. Então ela aprendeu a trabalhar na máquina com a minha própria irmã: a Vicentina. Trabalharam juntas. (p. 122).

Nesse percurso em que o olhar de Clara vai se aperfeiçoando entre o ato de se vestir e o de produzir o tecido para a confecção de uma roupa, procuraremos entender como a religiosidade se imprime em seu traje de cena e em seu traje pessoal. O foco de análise será a escolha da cantora no uso de roupas brancas, em específico vestidos e saias, que inicialmente pautam suas apresentações artísticas, mas que reverberam nas escolhas de suas vestimentas pessoais e que se configura como a imagem da *performer* perpetuada no Brasil.

Sabemos que o contato com o Samba e o aprofundamento nos ritmos afro-brasileiros trazem à carreira de Clara uma projeção comercial e artística significativa, não só em nível de estilo musical, mas também na discussão de gênero na MPB. O aprofundamento na musicalidade afro aproxima a *performer* de cânticos, pontos e sonoridades presentes nos rituais de Umbanda e Candomblé, fazendo com que Clara não só cantasse/contasse este universo, como também agregasse o mesmo enquanto simbologia/filosofia em sua vida. Nesse sentido, percebemos que trajes utilizados para referenciar as comunidades tradicionais de terreiro (CTTro)³⁵ passam a ser utilizadas não somente em seus shows ou videocliques, mas em sua vida diária, como podemos ver nos exemplos abaixo:

³⁵ Segundo o Babalorixá e Prof. Dr. Sidnei Barreto Nogueira, adotar-se-á o termo CTTro - Comunidade Tradicional de Terreiro – como uma denominação aglutinadora de todas as práticas afro-brasileiras também chamadas Religiões de Matriz Africana ou tradições afro-brasileiras, como Umbanda, Candomblé, Xambá, Nagô-egbá, Batuque, Tambor de Mina, Jurema e aparentados. Diante da perseguição, somos todos “macumbeiros” – no sentido negativo da palavra –, por isso é preciso que nos vejamos todos como irmãos e parte de uma cultura com gênese comum.

Foto 62: Show “Clara Mestiça” no Teatro Clara Nunes.
O uso de traje branco e vestido.



Fonte: Foto de Wilton Montenegro

Foto 63: Show “Clara Mestiça” no Teatro Clara Nunes.
O uso de traje branco e vestido.



Fonte: Foto de Wilton Montenegro

Foto 64: Clara Nunes no show O Poeta, a Moça e o Violão, 1973.
O uso de traje branco e vestido.



Fonte: Arquivo Memorial Clara Nunes

Foto 65: Entrevista de Clara à jornalista Marília Gabriela na década de 80. O uso de traje branco e saia.



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube pelo Canal Clara Nunes Guerreira

Foto 66: Entrevista de Clara à jornalista Marília Gabriela na década de 80, em última entrevista ao Programa TV Mulher. O uso de traje branco e saia.



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube pelo Canal Clara Nunes Guerreira

Foto 67: Entrevista de Clara à jornalista Leda Nagle na casa da cantora. Clara se preparava para lançar dois álbuns no Japão, para onde viajou em turnê. O uso do branco.



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube

Foto 68: A jornalista Leda Nagle entrevista a cantora Clara Nunes no estúdio do Jornal Hoje, da Rede Globo. O uso de traje branco



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube

Foto 69: Clara Nunes visita Paraopeba em 1978. O uso de traje branco.



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube

Esta marca/utilização do branco em seus trajes, apresentada a partir de momentos registrados em fotografia e frames, terão respaldo nos estudos dos pesquisadores Marcelo Costa Nunes e Rafael Alves (2009), que enfatizam o princípio Funfun (o branco) na Umbanda em um caráter mitológico e simbólico para seus adeptos.

Funfun significa branco na língua iorubá. O sentido da cor branca, conforme a tradição africana iorubá na Bahia, é de representar os princípios da criação do mundo e do homem, pois os mitos da criação são reconhecidos pela cor branca. O antropólogo Raul Lody (2015), em texto publicado no site do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) da Bahia, ao discorrer sobre a presença/feitura das comidas nas manifestações religiosas afro-brasileiras, ressalta a policromia da mesa afro-baiana, nos informando que:

Os princípios das cores dos ingredientes que estão na mesa afro-baiana trazem uma representação cromática que dá diferentes significados às comidas. Assim, as comidas brancas, sem condimento, no sistema alimentar afro-baiano, combinam-se com as comidas muito condimentadas; é uma verdadeira harmonização de sabores. O sentido da cor branca nas comidas, conforme a tradição africana ioruba na Bahia, é representar os princípios da criação do mundo e do homem, pois os mitos da criação são reconhecidos pela cor branca. Todo este imaginário da cor branca está nos textos que chegam das tradições orais que fazem parte do contexto afro-baiano. E, assim, as comidas são integradas nos sistemas mais complexos da organização social e mitológica. Os muitos significados da cor nas comidas, nas roupas, nos objetos, representam os aspectos cromáticos-religiosos que marcam o cotidiano, as festas, as formas litúrgicas de interpretar a natureza.³⁶

Na Umbanda e no Candomblé a criação do mundo relaciona-se diretamente ao Orixá Oxalá, o pai que “criou todos os homens e gerou muitos Orixás. Oxalá é o Orixá da brancura, e traz em si o princípio simbólico de todas as coisas, pois o branco é a mistura de todas as cores. Tem a ver com o ar e as alturas celestiais” (LIGIÉRO, 2004, p. 102).

Ainda na perspectiva de entendimento da relação de Oxalá e do branco, nas religiões de matriz afro-brasileira, temos a seguinte afirmativa:

Senhor do Alá, o pano branco de extrema pureza que se coloca acima de qualquer característica positiva ou negativa e que absorve em si todas as formas manifestas, reduzindo-as à sua unidade original. (...) Integrando todas as polaridades, participando do Axé de todos os Orixás que se revelam Nele mesmo, Òxalá, multiplicidade e unidade a um só tempo, revela a simplicidade característica da Unidade, o Princípio Funfun do Branco, extremidade de toda evolução a que se encontra sujeita toda criação. (...) Òxalá é o centro, pleno de si, Síntese do Absoluto e ponto metafísico que delimita criação. (...) Òxalá controla o Princípio do Branco, o qual fala de ausência e complementaridade. Estendendo-se sem variações de uma extremidade à outra, agrega em si mesmo todas as cores, simbolismo evidente no Alá, o pano branco do Orixá, que transcende toda e qualquer limitação. (NUNES, ALVES, 2009, p. 37).

Embora o branco seja um elemento de extremo valor às CTTro, a Iaô e Dra. Alissam Maria da Silva (2020) nos informa que a conservação da brancura dos trajes é apreciada como forma de demonstração de esmero e cuidado com aquilo que lhe cobre e protege o corpo, sendo que:

³⁶ Texto completo disponível em: https://www.ba.senac.br/servicos/coluna_raul_lody/8298?title=onje-funfun%3A-comida-branca

Vestes e tecidos brancos são, nesse sentido, muito importantes ao Candomblé. Mesmo não sendo filhos de Oxalá, muitas vezes somos compreendidos como “o povo do branco” pela preponderância que este signo exerce em nossas expressões do sagrado. *Iaôs* ao se iniciarem, sejam homens ou mulheres, têm seus corpos envoltos pela proteção de tecidos brancos. Nesse processo iniciático, o corpo passa também a ser território do sagrado, e também, poderíamos dizer, com axé plantado no *orí*. O *orí*, a cabeça, de tão importante é considerado tal como um orixá. Existem cultos e oferendas à cabeça de modo a restabelecer o equilíbrio corpo-mente, tão necessário para que o indivíduo seja capaz de elaborar sua postura, estar forte para a vida, equilibrado também para sua relação com os deuses. E é justamente pelo *orí* que a saia veste o corpo(...) (p. 223-224).

Nessa perspectiva, podemos perceber que o uso de roupas brancas pela *performer* Clara Nunes não foi em vão. Inicialmente seu figurino artístico é a personificação de várias mulheres que professam a fé na religiosidade afro-brasileira. Entretanto, seu processo de aprofundamento pessoal no significado daquilo que cantava passa a constituir sua identidade, fazendo com que vestir constantemente roupas brancas em sua casa, em entrevistas, em viagens, reverbera a sua crença na simbologia religiosa afro-brasileira, nos mostrando “a participação da segunda pele, o traje, na composição corporal e energética”. (PESTANA, 2014, p. 4).

A roupa é nossa segunda pele. Ela externa nosso estado psíquico, comportamental, profissional. Ela comunica aquilo que acreditamos. As escolhas por roupas brancas nos mostram que Clara Nunes se propõe a uma investigação contínua e pessoal, relacionando seu campo de criação artística ao seu campo de profusão de ideais. O traje pessoal protege o corpo da exposição ao tempo. O traje pessoal branco simboliza a proteção não só externa, mas interna, a proteção do corpo, local onde também faz morada, o sagrado. Assim, seu figurino ou traje de cena passa a dialogar com o seu traje social, uma vez que:

A roupa é uma arquitetura têxtil que marca o papel do sujeito na sociedade. Entendido como um conjunto de trajes e acessórios que se articula com o corpo, o vestuário revela as formas que o corpo assume no decorrer da História, definindo estilos de época, que também definem modelos de corpo. Por meio do design de moda, pode-se colher o espírito do tempo, os modos de pensar, as relações sociais e as tecnologias. Entendido como o conjunto de trajes e acessórios ornamentais que revestem e se articulam como arquiteturas de linguagem ao corpo humano, o vestuário está necessariamente sintonizado com as complexas formas que o corpo assume no

decorrer da História humana. Isso faz com que o corpo vestido seja caracterizado como uma proposta de estilo que se refere à determinada época e à determinada ordem social. O planejamento de um traje no mundo contemporâneo é, dessa maneira, a arquitetura e a construção de um modelo de corpo que se insere na dinâmica, no desejo e na ordem social contemporâneas. (CASTILHO/MARTINS, 2005, p. 37).

A simbologia das roupas brancas de/em Clara Nunes se faz presente inclusive junto aos Arquivos do Memorial Clara Nunes, constituindo-se como elemento importante nas duas exposições organizadas até o momento. A significação que a própria Clara imprimiu em seus trajes é um elemento de registro de sua relação profunda com o ato de vestir aquilo que possui relação direta com o seu viver e sua postura pessoal. A exposição de seus trajes pessoais e de seus trajes artísticos potencializam nos visitantes a experiência religiosa da *performer*, pois estas roupas ecoam a profusão de fé emanada do/pelo/com seu corpo, nos mostrando que as vestimentas, embora sejam Arquivos, possuem em si um caráter diferenciado, pois encontra-se implícito nas mesmas todo um Repertório, oriundo de um processo sinestésico do corpo, ao manifestar sua fé, uma vez que, como Taylor (2013) afirma:

O repertório contém performances verbais – canções, orações, discursos -, bem como práticas não verbais. A divisão entre escrito/oral, em um nível, capta a diferença entre arquivo/repertório que venho desenvolvendo neste estudo, na medida em que os meios de transmissão diferem, como acontece também com as exigências de armazenamento e disseminação. O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidas “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes. Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório. (p.55).

É todo um texto de Repertórios que os trajes brancos de Clara Nunes escrevem no espaço que performaram e ainda performam na sociedade. É seu corpo em louvação às culturas afro-brasileiras que dá sentido a um texto que faz com que a *performer* consiga ser lida por pessoas de diferentes partes do mundo. A integração Arte e Vida reverberada em sua obra perpassa o que canta, produzindo

nos espectadores o entendimento de sua pertença a um misticismo afro-ameríndio, pois o corpo de quem lê o texto Clara Nunes é também tomado por seus afetos, pois “é pelo corpo que o sentido é aí percebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Portanto, o ato de construção/escolha dos trajes da *performer* Clara Nunes abre à própria artista uma nova encruzilhada epistemológica pois, entre o figurino artístico e seu traje pessoal, há um ponto de intersecção capaz de transitar entre duas direções diversas, sem perder o elo que pauta essa caminhada e ecoa na escolha de cada traje: a fé. Na encruzilhada **Figurino x Traje** é seu **Corpo** de/em fé o ponto de cruzamento. Sua crença pessoal encontra no corpo seu local de profusão, pois este é o elemento que emana a simbologia mítica devocional que cada indivíduo possui. O ato de se vestir em Clara, a partir de seu encontro pessoal religioso, passa a não ser mera ação humana ou a necessidade de proteção. Seu corpo cria o traje em “percepção do traje como elemento que cria corpo” (PESTANA, 2014, p. 11).

Foto 70: Encruzilhada epistemológica 2: Figurino X Traje.



Foto montagem: Luciana Bittencourt.

Os trajes brancos de Clara falam, comunicam, ressoam as sonoridades concretizadas nas músicas que a *performer* cantou, que possuíam, em sua maioria, letras em primeira pessoa. Ao cantar seu próprio encontro com a religiosidade de matriz africana, Clara reconfirmava sua condição de adepta à mesma, discursando ao Brasil, um processo em que, como teoriza Zumthor (2007), “ouvindo-me, eu me *autocomunico*. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro (p.87).

Destacando outro cruzamento na encruzilhada **Figurino x Traje**, dialogaremos agora com os estudos da pesquisadora, Ialô e Dra. Alissam Maria da

Silva (2020), que enfatiza como as saias se apresentam enquanto elemento marcadamente feminino em variadas *performances* tradicionais brasileiras de motrizes culturais³⁷ africanas, como o Candomblé, e a constituição deste elemento para além da noção de um mero adorno ou enfeite para as mulheres que as utilizam.

Notadamente, o uso de saias e vestidos se configura como um elemento de uso da *performer* Clara Nunes em diversos momentos de sua carreira, como podemos ver nos exemplos abaixo:

Foto 71: Clara se apresentando como *crooner* da orquestra do Castilho, Belo Horizonte, início da década de 1960. Uso de Saia.



Fonte: Arquivo Memorial Clara Nunes

Foto 72: Programa Clara Nunes Apresenta, na TV Itacolomi, 1963. Uso de Vestido.



Fonte: Arquivo Memorial Clara Nunes

³⁷ A pesquisadora Alissam Silva se baseou em sua pesquisa sobre as Saias de Axé, no conceito de motrizes culturais proposto por Ligiéro (2011) na obra *Corpo a Corpo: Estudo das performances brasileiras*. Ao invés de usar a palavra matrizes, o pesquisador utiliza motrizes para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos.

Foto 73: Clara e Ataulfo Alves. Uso de Saia.



Fonte: Acervo Pessoal Adeilton Alves

Entretanto, interessa-nos nesse momento pensar no uso desses trajes, em específico, as saias e os vestidos, a partir do estabelecimento de sua carreira como Sambista e o diálogo destes com a religiosidade afro-brasileira.

Saias são peças de vestimenta, na cultura ocidental, relacionadas, em princípio, ao vestuário feminino, que se ajusta da cintura para baixo, cobrindo as pernas sem separá-las. Já os vestidos se configuram como uma peça com características semelhantes, tendo ainda uma parte superior que cobre o corpo, exceto a cabeça, constituindo-se em uma peça inteira.

Saias são trajes que possuem forte presença junto às mulheres praticantes da Umbanda e do Candomblé, sendo inclusive uma ação importante a confecção destas pelas próprias adeptas. Sobre o ato de costurar junto à comunidade afro-brasileira e às adeptas das religiões de matriz afro-brasileira, Silva (2020) nos informa:

Embora, a atividade do comércio nas ruas pelas mulheres negras, com as chamadas “ganhadeiras”, tenha devida expressividade na construção da autonomia da mulher negra e da própria economia, a exemplo da Salvador do Século XIX, (...) a costura já ocupava lugar “estratégico” na vida dos negros, não apenas de mulheres, desde os processos da escravidão. O que nos dias atuais poderíamos nos arriscar a dizer que esse lugar é passível de novas configurações, mediante a pluralidade das classes sociais hoje presentes no Candomblé, suas vidas profissionais, seus fazeres e saberes, as necessidades específicas de nossos vestuários e o que isso pode significar em valores. O ato de costurar sempre foi um fator importante de existência, já que a roupa é uma necessidade da tradição, tendo em vista que é sempre mencionada como elemento

constituente de grande importância, tanto para os fiéis, quanto no vestir do Orixá, já que a roupa veste o corpo que nas “performances de origem africana [...] é o centro de tudo” (LIGIÉRO, 2011 p. 131). Além dos já mencionados laços afetivos, dominar a costura pôde, e pode render a economia dos próprios recursos e reaproveitamento de materiais quando se costura para si próprio, bem como uma importante ferramenta no auxílio às necessidades do terreiro e relações de parcerias e trocas entre os familiares de santo. (p. 54).

Clara Nunes não confeccionava seu figurino, utilizando de profissionais da área para esta ação. Entretanto as construções de seu traje de cena se pautaram na visualidade afro-brasileira, inicialmente pensada pelo produtor cultural Adelzon, como já mencionado anteriormente, possuindo posteriormente o diálogo com as questões próprias da religiosidade da cantora, a partir da sua aproximação África-Bahia exemplificada nas gravações de *Ê baiana* e *Misticismo da África ao Brasil*. Gravações como estas vão solidificando sua imagem ligada às raízes africanas e à cultura baiana e fazem com que, como nos mostra a pesquisa de Giovanna Dealtry (2018) sobre Clara Nunes, a partir da análise do LP *Guerreira*, seja:

Nesse momento que Clara começa a concretizar os planos para a sua carreira idealizada na encruzilhada entre espiritualidade e um vasto repertório de sonoridades e temáticas afro-brasileiras. “Eu vim da Bahia” e “Eu venho de Angola” são versos que traduzem a orientação musical e cultural da cantora, reforçada pela adoção de vestes africanizadas, vestidos brancos e guias, remetendo aos trajes do candomblé e da umbanda. (p. 27).

As saias e vestidos brancos utilizados por Clara, passam então a remeter a sua crença pessoal. Esses tipos de roupas em específico contribuía ainda para toda uma configuração de movimento tão presente nas aparições artísticas da *performer*, principalmente quando esta imprimia giros em sua movimentação corporal, fazendo com que seu figurino artístico, ao ecoar seu processo pessoal de fé, não se tornasse algo separado da sua filosofia de vida ou apenas um adorno. Seu vestuário se apresentava como um traje que emanava sua irmandade e pertencimento à religiosidade afro-brasileira, uma vez que, por exemplo, a “roupa é determinante para a liturgia da tradição e nos processos identitários do Candomblé, onde a roupa molda-se a um corpo que, ao passo que também se espelha nas vestimentas do outro para existir, as singulariza” (SILVA, 2020, p. 57).

As saias brancas e vestidos utilizados por Clara, mesmo que estilizadas, ressignificavam no imaginário brasileiro a existência/respeito da/à religiosidade afro-brasileira. As saias oportunizavam a possibilidade de rever o mito afro-brasileiro, colocando a África dentro de cada brasileira/brasileiro. Ao girar em cena, Clara demonstra seu giro epistemológico em um projeto de vida que passa a ser pautado pela fé. Seu traje não gira a partir de seu corpo. Seu traje de cena gira com seu corpo. Gira se transformando em um traje pessoal porque se torna uma segunda pele. Gira a demonstração do seu viver, nos mostrando que:

Ao alcance da busca de compreender a saia como prolongamento do próprio corpo que é vestido por ela, estabelecendo uma relação de pertença que se submete, ou está contida, em uma concepção de mundo específica: “Ser pode ser ativo ou estático, linear ou circular, expandido ou contraído, material ou espiritual” (p. 26). “Fazer e mostrar-se fazendo são ações” e, portanto, é a ação de quem faz e se mostra fazendo num *continuum*, o qual não se refere exatamente a uma repetição, visto que é fugaz, e ao mesmo tempo em que nunca é desempenhada pela primeira vez, mas, no entanto, se restaura. Corpos que executam ações cotidianas e dançadas na liturgia da tradição, restaurando a si mesmas e a todo um rizoma genealógico que nos precede e sucede em tempos simultâneos e múltiplos do agora, assim como Mãe Stella de Oxossi intitula seu livro: “Meu tempo é agora” (SANTOS, 2010). Explicar ações demonstradas seria como a direção a qual nos colocamos aqui – a busca por um “exercício reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo como performance”, não no sentido de traduzi-las, mas de promover experiências de singularidades plurais e heterogêneas na academia. (SILVA, 2020, p. 69).

O uso consciente de vestidos e saias, em sua maioria de cores brancas, se torna uma proposta de Clara de nos mostrar que o olhar não é a única forma de conhecimento, pois este se constrói também pelo universo do sentir. E sentir o sagrado é fazer de seu corpo um templo de adoração e liturgia, uma vez que, nas religiões afro-brasileiras, o movimento liberta, louva e libera o sagrado. O Samba e a musicalidade presentes na Umbanda e no Candomblé materializam a música no corpo. O uso de roupas específicas, como as saias, durante o dançar presente nessas manifestações, traz memórias ancestrais, dialogando com a visão africana de que corpo é pensamento. Dançar na Umbanda e no Candomblé é rezar. É uma reza com todo o corpo, não só de forma oralizada como tão fortemente pregada pela visão ocidental ou crença católica. Nessa epistemologia, a palavra não existe sem o corpo, porque ela é parte do mesmo. A palavra somos nós.

É a movimentação de Clara, a partir da performatividade da fé afro-brasileira, que se eterniza no país, mostrando-nos que ela se veste com a sua palavra, tendo nos seus trajes a movimentação de um conjunto de símbolos que demonstra seu processo Sankofa: a sabedoria de aprender com o passado para construir o presente e o futuro. Assim, os trajes de Clara dialogam com a simbologia africana Adinkra, que é:

O nome de um conjunto de símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental que povoa a região que hoje abrange parte de Gana e da Costa do Marfim. Os símbolos são estampados em tecido, esculpidos em peças de ferro usadas para pesar o ouro, talhados em bancos reais e em peças de madeira que anunciam a soberania dos reinos. *Adinkra* significa “adeus à alma”, e as pessoas usam o tecido com essas estampas em ocasiões fúnebres e em festivais de homenagem a pessoas importantes. São mais de 90 símbolos, cujo significado se transmite nos nomes e nos respectivos provérbios. (...) *Sankofa*, um dos *adinkra* mais conhecidos, significa a sabedoria de aprender com o passado para construir o presente e o futuro. Seu símbolo é o pássaro que olha para trás. Essa representação ganhou estilização gráfica na forma de dois símbolos que transmitem a ideia expressa no provérbio “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”. Trata-se, enfim, de um antigo sistema africano de escrita.³⁸

Sua corporeidade é seu discurso, uma vez que tudo é projeção do seu corpo, pois os gestos são palavras. Não se fala só com a língua. Quando eu falo eu projeto meu corpo. Tudo que sai do meu corpo é palavra, pois não é só a oralidade que marca o tempo ou a existência. Verbo é ação. Verbalizar é comunicar. E para comunicar existem diferentes formas. Somos corpos em movimento que movimentamos o mundo, movimentamos com o outro, para o outro e para se chegar ao outro. Na Umbanda e no Candomblé, o processo de transe se dá na condução do corpo pelas vozes ancestrais, sendo que este se estabelece através do som dos atabaques, das palmas, da palavra cantada, do corpo em movimento. Este movimento, potencializado com o ato de girar, subverte a questão do tempo e do espaço, expandindo a noção de corpo para além do físico. O corpo e o que a ele se agrega, como os trajes, se constituem como um canal de comunicação com a ancestralidade e com quem com este corpo está em contato.

³⁸ Para mais informações e referências deste conceito, acessar: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdiasnascimento/sankofa/>

Elemento potencializador do ato de girar na religiosidade afro-brasileira é a saia. Fora do espaço do terreiro, percebemos que Clara não utilizava as saias com significações relativas, por exemplo, ao grau de desenvolvimento/pertencimento das mulheres nas CTTro, como as laôs e as lalorixás. Já no espaço do terreiro, quando frequentado por Clara, não é possível identificar também este aspecto, percebendo apenas que havia atenção da mesma para trajar um vestuário característico das adeptas dos cultos afro-brasileiros, como percebemos nas fotos abaixo:

Foto 74: Clara vestida como filha-de-santo no Dia de Santa Bárbara, em festa na casa de Mãe Celina, na Bahia.



Fonte: Acervo Pessoal Mãe Celina

Foto 75: Mãe Celina e Clara em momento que parece remeter a um transe durante festa de Santa Bárbara.



Fonte: Acervo Pessoal Mãe Celina

Sobre a saia, elemento não só de uso feminino, ao pensarmos em diferentes culturas, como a africana e a islâmica, é importante salientar que, na cultura ocidental e no ramo da moda, ela é dirigida à mulher, portanto:

É recorrente que nas descrições de vestimentas de mulheres de terreiro, das mulheres de ganho, das mulheres de partido alto, das mulheres das irmandades, da figura da baiana do Acarajé patrimonializada, e até mesmo da figura icônica da Baiana tornada “nacionalista”, a saia seja um elemento fundamental ao traje. A saia para o traje de beca da Boa Morte é indispensável. E, em outra direção, também foi indispensável a performances artísticas de baianas – mesmo que nem sempre longa e rodada, mas estilizadas – por artistas como Aracy Cortes e Carmen Miranda. Elas também permeiam um imaginário nacional construído para a identidade de um ideal de país mestiço cuja imagem da baiana se tornou folclórica como uma personagem de um passado longínquo. Os ganhos dos quitutes precisam ser contemporaneizados e democratizados mudando de dono – acarajé de Jesus, mas sua presença precisa virar fumaça quando denota “re-existência”. Sua presença é tão marcante na construção da imagem da baiana que como parte chega a nomear o todo: “estar de saia, mulher de saia”. Assim, como no Candomblé quando nos remetemos, sobretudo, a saia de festa e as anáguas: “Vai vestir baiana hoje?”. Suas referências, em geral, estão pautadas por uma perspectiva que sublinha a identidade da mulher negra, sobretudo baiana, mas a especificidade de suas construções, ao vestirem e serem vestidas por elas são esvaziadas pelo sublinhar de uma origem não africana. (SILVA, 2020, p. 111-112).

Em sua trajetória artística, o traje de cena de Clara faz inicialmente referência à figura de uma baiana estilizada, potencializada na gravação da música *Ê Baiana* e em seu videoclipe. Entretanto, no uso constante de saias e vestidos brancos nos caminhos da Arte e da Vida, a saia em Clara se torna uma extensão do seu corpo, um prolongamento de sua crença, pois, no giro destas, percebemos que suas saias rodando trazem:

Memórias e sentimento de festa, de dança de pé no chão sobre o barro, sobre a terra. A indumentária é um território de identidade experimentada no corpo. E certamente é na indumentária que se marca e se expõe o sentido espacial do corpo. (LODY, 2015, p. 27).

A saia branca em giro, um corpo com braços abertos e mãos para cima, se tornaram marcas da *performer* Clara Nunes na memória cultural brasileira. Este Repertório, presente até hoje no imaginário brasileiro quando se fala de Clara, não se mantém vivo apenas pelo fato de a *performer* estar de saia e girar. Está no fato de que, somada a estas ações, está presente/latente/vibrante a significação de que este traje referenda ao povo de Axé, à religiosidade a que a mesma se tornou adepta, a sua relação com as diversas mulheres de CTTro, pois as saias e os

vestidos são Arquivos potencializados por todo um Repertório, uma vez que “com o corpo a roupa vive, existe, é movimento”. (SILVA, 2020, p. 122).

Foto 76: Exposição de vestidos de Clara no Memorial Clara Nunes em Caetanópolis – MG.

Foto: Frame do programa Terra de Minas – TV Globo/MG - em homenagem especial a *performer* exibido em 2013.



Fonte: Frame do vídeo disponibilizado no site Youtube.

A saia em Clara, enquanto peça solo ou constituinte de um vestido, não é só algo que se veste, mas que se vive, portanto, algo não dissociado do corpo que a traja. É um corpo que preenche a saia com o contexto de seu uso. Seu corpo movimenta a saia, mas a saia movimenta seu corpo na direção do giro epistemológico que a fé imprimiu em sua visão de Brasil, em sua Arte não estar dissociada de sua Vida. É um giro de conexão e completude. Girar não é apenas um movimento de um ato de dançar, mas:

A compreensão da dimensão corpórea das epistemes no terreiro ensina que não se existe fora do corpo. Não se compreende o corpo fora do corpo. O indivíduo pode até ver acontecendo no corpo do outro, mas compreender é da ordem do viver, do sentido, sendo a visão e a observação aspectos fundamentais da relação, mas é onde reside o conceito - corpo - que a condensação de fato acontece. (SILVA, 2020, p. 196).

Seu traje reverbera as epistemologias do terreiro, nome do espaço destinado aos cultos religiosos afro-brasileiros. Ecoa os saberes filosóficos que este espaço de aprendizagem de uma filosofia de vida imprimiu em seu viver, na escolha e elaboração “de uma maneira de viver no mundo. Ou seja, não estamos a falar de um discurso separado da vida; mas, de uma orientação existencial que exige

transformação de quem pratica a atividade (filosófica)". Reverbera, na encruzilhada Arte x Vida, a fé, elemento presente neste cruzamento, que pautou em Clara até mesmo as escolhas de seus trajes, se perpetuando como "alguém capaz de examinar seu próprio coração e dizer a verdade sobre si" (NOGUERA, 2015, p.121).

O ato de vestir tem a ver com necessidade, mas também com identidade e pertencimento. O uso de saias ou de vestidos já causam, no que tange à área da moda, um delineamento do corpo, mas também seu prolongamento. Uma roupa, seja ela de qual tipo/estilo for, se presentifica a partir do momento em que é vestida/utilizada. A esta ação se agrega quem a veste e em que contexto a usa. As saias em Clara apresentam sua travessia pessoal, seu trânsito religioso, sua encruzilhada Arte x Vida, se constituindo como um prolongamento do seu corpo de fé, extensão de seu movimento de devoção e a circularidade da presença do Axé em sua vida, uma vez que:

O corpo como princípio dinâmico do movimento dinamiza a circulação do axé. No entanto se corpo – *bára* – somos todos, a singularização da saia que esse princípio dinâmico dá vida é a própria manutenção da vida, tornando-nos como conceito de espirais em movimento com nome, sobrenome e identidade responsáveis pela continuidade dessa mesma vida. (SILVA, 2020, p. 242).

Clara, ainda que não usando os trajes específicos das Mães de Santo, traz em si vestimentas que a identificam/identificavam como uma mulher de fé. Os elementos visuais explorados até o momento, como o uso de guias que referendavam seus Orixás e as roupas brancas, nos mostram que tais signos possuem no imaginário social a referência à religiosidade afro-brasileira. Em muitos casos, praticantes de Umbanda e Candomblé de diferentes tons de pele e classes sociais trazem para si estigmas devido ao preconceito à cultura africana e afro-brasileira, principalmente em sua dimensão religiosa. É evidente que as mulheres e homens negras e negros, adeptos da Umbanda e do Candomblé, sofrem estes estigmas de forma potencializada. Mas a demonstração de fé de Clara Nunes, através do seu ser/estar no mundo, contribuiu para a aproximação do público brasileiro, em grande porcentagem cristão, a outras formas existentes, no país, de louvação da fé.

Nessa perspectiva de pensar a corporeidade e sua relação com o sagrado, Ligiéro (2011), ao investigar a presença de traços comuns às tradições africanas em obras de artistas brasileiros de diferentes épocas e de diferentes linguagens artísticas, nos aponta que:

A religiosidade africana como espaço sagrado no corpo fora perseguida pelo poder, bem como ignorada pelos estudiosos, considerada como influência menor dentro da formação cultural do povo brasileiro. Entretanto, a análise de obras de artistas tão díspares como Aleijadinho, Mestre Valentim, Tarsila do Amaral e Hélio Oiticica nos coloca diante de um outro olhar: o corpo enquanto espaço sagrado extrapola o cotidiano e articula movimento, cor e vibração de forma pouco conhecida pela arte ocidental. Por intermédio do mínimo conhecimento da importância do corpo como espaço ritualizado e receptáculo do sagrado enquanto humano, é possível entender por que, ao longo dos tempos, artistas brasileiros, mesmo sem terem sido iniciados nos mistérios das religiões afro-brasileiras, deixam-se levar pelo fascínio das linguagens ancestrais africanas a ponto de revolucionarem não somente a própria arte, mas o conceito de arte no Brasil. (p. 210–211).

Os vestidos e saias trajados por Clara, que codificam seu corpo e que também dialogam com ele, podem ser vistos ainda como um complemento na movimentação durante as apresentações de Clara Nunes, principalmente se pensarmos em como o girar da saia dialogava com o movimento longo, potente e expressivo dos seus braços, como podemos perceber em pequenos trechos dos videoclipes que a *performer* apresentou nas décadas de 70 e 80, junto ao programa dominical Fantástico, da TV Globo. O movimento dos braços é algo inclusive que marca a *performance* cultural de Clara no cenário artístico brasileiro e junto à sociedade como um todo. Movimento este que vai ao encontro da gestualidade presente nos Orixás que regiam sua cabeça (Ori), Ogum e Iansã, fato este que transparece principalmente nos álbuns lançados por Clara Nunes no final da década de 1970, como *Guerreira*, de 1978. Em *Guerreira*, os elementos materiais do álbum – capa, contracapa, encartes – são dotados de grande potência imagética ao evocarem elementos simbólicos afro-religiosos, como os pontos riscados da Umbanda em uma referência ainda às cores de seus Orixás regentes: Ogum (cuja cor principal é o vermelho neste culto) e Iansã (cuja cor principal é o vermelho neste culto), apresentados abaixo:

Foto 77: Capa do Disco *Guerreira* (1978), editado pela gravadora EMI/Odeon.



Fonte: Raul Lanari. Acervo pessoal.

Foto 78: Encartes internos do Disco *Guerreira* (1978), editado pela gravadora EMI/Odeon.




Fonte: Raul Lanari. Acervo pessoal.

Foto 79: Contracapa do Disco *Guerreira* (1978), editado pela gravadora EMI/Odeon.



Fonte: Raul Lanari. Acervo pessoal.

Os compositores da música *Guerreira*, canção que dá título ao LP e está diretamente associada ao trânsito religioso de Clara Nunes, registram nas primeiras estrofes da canção:

A woman with voluminous curly hair, wearing a white sleeveless dress, is captured in a dynamic dance pose in a sunlit field. Her arms are extended, and her body is angled towards the camera. The background is a soft-focus landscape of tall grass and trees under a bright sky.

Se vocês querem saber quem eu sou
Eu sou a tal mineira
Filha de Angola, de Ketu e Nagô
Não sou de brincadeira
Canto pelos sete cantos não temo quebrantos
Porque eu sou guerreira
Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira
Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira
Bole com samba que eu caio e balanço o balaio no som dos tantãs
Rebolo, que deito e que rolo, me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
E o samba não tem cambalacho,
Vai de cima embaixo pra quem é seu fã
Eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã

No Candomblé, o azul é a cor principal de Ogum e o vermelho, a cor principal de Iansã. Na encruzilhada que estes Orixás fazem, a partir de suas representações e leituras junto à Umbanda e ao Candomblé, considerando que há, por exemplo, na Umbanda a identificação dos santos com os ancestrais africanos cultuados como Ogum a São Jorge e Iansã a Santa Clara, nos importa entender a intersecção, o cruzo: a busca da energia (Axé) a partir do diálogo entre o mundo humano e o divino. Assim, no processo iniciático religioso de Clara Nunes, a Pedagogia das Encruzilhadas, proposta pelo pedagogo Luiz Rufino (2019), pauta as encruzilhadas epistemológicas do trânsito religioso da *performer*, pois:

O que é investido para ser centro está encruzado ao que apontado como margem. O mundo é uma encruzilhada e por isso um campo de possibilidades infinitas, inacabadas(...) Assim, o que considero como outros caminhos possíveis na perspectiva do *ser* em encruzilhadas reinscreve o desvio existencial de um gingar entre as capacidades de resilir e de transgredir como uma potência inventiva de novas presenças. (p. 28).

Reinventando sua presença/existência a partir da descoberta de seus Orixás Ogum e Iansã, confirmados à Clara em consulta/iniciação religiosa pela lalorixá Mãe Nitinha, temos exaltada na canção *Guerreira* e em outras canções, como *A Deusa dos Orixás*, a extensão destes ancestrais africanos ao viver de Clara, regendo sua *performance* cultural e demonstrando como “o contato direto com a personalidade arquetípica de um Orixá proporciona uma experiência pessoal e íntima da pessoa em relação aos assuntos e matérias que têm afinidade com o Orixá” (LIGIÉRO, 2004, p. 50).

Na encruzilhada entre o fato de Clara ser uma adepta da religiosidade afro-brasileira ou uma devota que possuía a qualidade de rodante e, portanto, de incorporação de seus Orixás e Guias, Fernandes (2007) apresenta em sua obra biográfica sobre Clara Nunes vários depoimentos de personagens presentes na vida da *performer* que atestam o seu assentamento de santo, designando à lalorixá Mãe Nitinha a responsabilidade pelo feito, quando Clara morava em Copacabana (RJ). Assim, o jornalista nos conta que:

Pai Edu, Vovó Maria Joana e Mãe Nitinha. Três ao mesmo tempo. (...) A crença nos orixás se fortalecia. (...) O engajamento, quase que inconsequente, ora na umbanda ora no candomblé, a colocaria em

uma encruzilhada de signos religiosos que ela não conseguiria decodificar. A complexidade de compreensão desses signos aumentaria na medida em que ela se envolvia. (...) Com Mãe Nitinha, que era do candomblé, ela voltaria a fazer obrigações para Iansã e Ogum, já protegida pelas mãos de Vovó Maria Joana. Colocaria mesmo de lado a orientação de Pai Edu, que a batizara como filha de Oxum e Xangô. (p. 162).

Ainda sobre esta encruzilhada, Dealtry (2018) corrobora a pesquisa de Fernandes (2007), acrescentando que:

Ao longo da vida, Clara frequentou três espaços ligados às religiões afro-brasileiras: a casa de Vovó Maria Joana, na Serrinha, em Madureira; a Mãe Celina, em Salvador; e a Tenda Espírita Cabana de Xangô, de Pai Edu, também na capital baiana. Se a proximidade com Pai Edu ganhou maior espaço na imprensa nos primeiros anos da década de 1970, na casa de Vovó Maria Joana, Clara estabelece um espaço sincrético de afetos, espiritualidade e contato direto com a música. (p. 24).

Nessa passagem, mesmo havendo uma informação sobre Pai Edu, que se confronta com o registro na mídia do mesmo residir em Olinda (PE) e seu Terreiro possuir o nome de *Palácio de Iemanjá*, registra-se que, para além da Umbanda e do Candomblé, Clara passa a ter contato com o Jongo, uma dança de roda de origem africana do tipo Batuque ou Samba, com acompanhamento de tambores, solista no centro e eventual presença da umbigada, e cujo canto é do tipo estrofe e refrão, quando passa a frequentar o Jongo da Serrinha (RJ), comandado por Vovó Maria Joana. Podemos concluir que este trânsito dentro da própria religiosidade afro-brasileira tinha apenas um objetivo, que é primordial a todas estas manifestações: dançar com/para/sua fé, colocando seu corpo como instrumento de louvação.

Os Orixás são personalidades arquetípicas e conhecer sua história e significado é a possibilidade de conhecimento de si e da natureza, nos conectando de forma mais profunda com a vida. Concentrando nesse momento nos dois Orixás regentes de Clara Nunes, Ligiéro (2004), sobre Ogum, assim o define:

Ogum é o ferreiro. É a polaridade masculina do elemento terra. A agressividade e a violência são as características de que ele necessita para abrir espaço no mundo e conquistar os recursos que garantam sua sobrevivência. É o pioneiro, que usa sua faca para abrir a primeira picada na floresta, desvirginando-a. (...). De um modo geral, Ogum trabalha na frente, começando coisas novas a todo

momento, expandindo os limites da humanidade. Ogum representa a virilidade, aquela energia indomável, capaz de gerar forças para nos fazer superar os mais difíceis obstáculos. É o instinto de sobrevivência, a sede de independência e autodeterminação. No Brasil, os escravos e seus descendentes enfatizaram sua afinidade com a guerra, pois as fugas para o interior da floresta, as revoltas e insurreições contra os senhores brancos tinham mesmo que ser inspiradas por Ogum. (p. 58).

Já sobre Iansã, o mesmo autor nos diz que:

Ela é a deusa dos ventos e das tempestades. O arquétipo de Iansã representa o aspecto ativo do universo feminino. Iansã guerreia de arma na mão e usa diversos truques mágicos para despistar os inimigos, transformando-se em animais ou outras coisas. Ela se parece um pouco com as amazonas, só que não passa muito tempo sem homem. Entre os muitos companheiros que teve, o mais constante foi Xangô. Como mulher ativa, não pode estar sempre ao lado dos filhos. Algumas de suas lendas mostram que ela ensinou às suas crianças um sinal específico, que eles deveriam usar para chamá-la. Depois disso, seguiu seu caminho pelo mundo, fazendo coisas sempre novas e guerreando ao lado de seu esposo predileto. É a ela que devemos recorrer quando queremos efetivar uma mudança necessária na vida, na consciência ou na personalidade. Iansã também tem poder sobre os Eguns (mortos), que têm o maior respeito por ela. Outras características de sua personalidade são a perspicácia e a fraternidade. Iansã tem um jeito de olhar as coisas feias de perto, sem medo ou preconceito, como uma mulher madura. Uma mulher que conhece as coisas difíceis da vida, que é forte e agressiva, mas também sabe ser jovial e sedutora. (p. 90).

Dois Orixás: uma de qualidade feminina e outro de qualidade masculina. Ogum, Senhor do Ferro e da Guerra. Iansã, Senhora dos Ventos e das Tempestades. Na potencialidade da movimentação destes Orixás quando presentes no Xirê³⁹, faremos uma breve análise especificamente na movimentação dos braços constantes na dança destes Orixás, quando incorporados em seus filhos e filhas-de-santo no diálogo com a movimentação de braços da *performer* Clara Nunes, movimentação esta que se repetia em suas *performances* culturais em um fluxo em que sua gesticulação não se dava apenas a um membro do corpo, mas a um todo em que seu traje completava sua gestualidade, dando continuidade e significado a um corpo que representava sua própria história religiosa. A relação traje e

³⁹ De acordo com Denise Mancebo Zenicola (2014), o Xirê é uma festa pública do Candomblé consistindo em um culto público que constitui e revela apenas parte da religião, o comportamento social e religioso do grupo, de forma codificada e performática. Ao acontecer, o Xirê apresenta e representa toda a estrutura simbólica e social da religião. (p. 67).

gestualidade, presente também na roupa que veste o santo no Xirê, presentifica “uma série de conhecimentos que buscam atingir o nível máximo de beleza estética em conjunção com o que significa cada parte da roupa, organizando no corpo pertencimento, conhecimento e devoção” (LIGIÉRO, 2019, p. 61). A roupa de santo também completa a gestualidade da/do devota/devoto quando de sua incorporação, proporcionando ao seu corpo “a personalidade da roupa que veste desde a entrada do público no salão ou no terreiro” (LIGIÉRO, 2019, p. 60).

Sobre a questão de cada pessoa ter seu Orixá, Juana Elbein dos Santos (1984), em sua obra, *Os Nagô e a Morte*, nos explica que:

Os *òrisà* são os genitores divinos; um indivíduo será “descendente” de um *òrisà* que considerará seu “pai” – *Baba mi* – ou sua “mãe” – *Iyá mi* – cuja matéria simbólica – água, terra, árvore, fogo, etc. – ele será um pedaço. (...) Assim como nossos pais são nossos criadores e *ancestres concretos e reais*, os *òrisà* são nossos criadores simbólicos e espirituais, *nossos ancestres divinos*. (p. 103).

De acordo com os preceitos das religiões de matriz afro-brasileira, as pessoas possuem ao menos dois Orixás⁴⁰ que “escolhe, entre os mortais, os seus cavalos, os intermediários através de quem se comunicará com os homens” (CARNEIRO, 1977, p. 95). O uso dos braços nas danças dos Orixás é algo extremamente característico, sendo que estes membros em movimento dialogam com as vestimentas representativas de cada Orixá para apresentar no terreiro a maneira especial de sua dança, uma vez que estes ancestres divinos se presentificam no espaço de culto afro-brasileiro através da sua incorporação em seus filhos e filhas-de-santo. Na liturgia dos cultos afro-brasileiros o corpo é “o meio em que se dá o contato/comunicação entre o plano espiritual e o plano material” (BENY, 2017, p. 17).

Ainda sobre os Orixás, Santos (1984) afirma:

Os *òrisà* são massas de movimentos lentos, serenos, de idade imemorial. Estão dotados de um grande equilíbrio necessário para manter a relação econômica entre o que nasce e o que morre, entre

⁴⁰ De forma geral, as pessoas socializam publicamente e se aprofundam na sua regência a dois Orixás: O Orixá de Frente, também conhecido como Orixá de Cabeça e Orixá Adjunto ou Juntó que é aquele que forma par com o Orixá de Frente. Existe ainda o Orixá Ancestral que, como o nome sugere, está ligado à nossa ancestralidade. Para mais esclarecimentos, consultar: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/entenda-o-que-e-orixa-de-frente-adjunto-e-ancestral,b322db0e3ed5ea01e658ea3555fa598adae2cgo7.html>

o que é dado e o que deve ser devolvido. Por isso mesmo estão associados à justiça e ao equilíbrio. São as entidades mais afastadas dos seres humanos e as mais perigosas. (p. 76).

Ainda na encruzilhada epistemológica **O traje que cria o corpo X O corpo que cria o traje**, vamos percebendo como Clara, ao escolher um traje específico, não dissociado do palco e do seu cotidiano, incorporando ao mesmo tempo diversos objetos como guias, braceletes e tiaras dialoga com uma ideia que faz parte “do legado afro-brasileiro, dentro do sentido ritualístico do candomblé”, pois:

As roupas que vestem os orixás (incluindo aí não somente a parte de tecido, mas os colares de miçangas, braceletes e demais adereços) são feitas para o corpo do orixá que dança. (...). É na performance da dança que corpo e veste se fundem em uma única obra. (LIGIÉRO, 2011, p. 210).

As cores de seus Orixás se encontravam nos objetos que a *performer* utilizava, se tornando parte do traje. No caso dos Orixás regentes de Clara, em específico na movimentação dos braços, Edson Carneiro (1977), em sua obra *Candomblés da Bahia*, nos informa que “cada orixá tem sua forma de dançar”, especificando que “Yansã [dança] como que afastando alguma coisa de si” e “Ôgún, traçando espada, com movimentos de esgrimista” (p. 86-87).

Ao som de vários elementos percussivos, com ênfase nos atabaques, um dos principais instrumentos presentes nos ritos dos terreiros e “considerado o meio de que se servem os humanos para as suas comunicações e para as invocações aos orixás” (CARNEIRO, 1977, p 88), as filhas e filhos-de-santo utilizam seu corpo para ser habitado por seu ancestral protetor. A musicalidade percussiva em diálogo com a movimentação corporal proporciona esta ligação e reverência à ancestralidade de cada pessoa nos ritos afro-brasileiros. Cada Orixá possui ainda uma caracterização específica no que tange a suas vestimentas e a como elas complementam/são parte da movimentação que decodifica a personalidade da divindade.

Nesse sentido, veremos abaixo algumas imagens de Clara Nunes em diálogo com as danças de seus Orixás. Apresentamos alguns frames retirados de vídeos disponibilizados no site Youtube. Os frames do Orixá Ogum dançando é de um Xirê realizado no/pelo Centro De Umbanda Caboclo Folha Seca Ile Axé Opá Ewè, de São José do Rio Preto (SP), publicado em 2019 no canal do Centro. Os frames da Orixá Iansã dançando são de um Xirê realizado no/pelo Candomblé Sergipano Ilé

Asè Odé Ofaguerangi, no dia 18 de Dezembro de 2011, dando continuidade às festividades da confirmação do Ojubonan Tony Obá Ojuteran Almeida, no Ilê Axé Dematá Ni Sahara, em Aracaju, Sergipe, sob a coordenação do Babalorixá Fernando Kassideran, publicado no canal do referido terreiro. Os frames de Clara Nunes pertencem aos seus videoclipes veiculados nas décadas de 70/80 no programa dominical *Fantástico*, da TV Globo, reunidos e lançados em DVD pela emissora.

Partindo da reflexão de Adailton Costa, Baba Egbé no Ilê Omi Ojú Arô/RJ, em entrevista à pesquisadora e bailarina Denise Mancebo Zenicola, concedida em 2013, o ritual do Xirê é uma festa de “quando a dança gira a vida”. Assim, os Orixás que Clara Nunes têm como guias de sua cabeça também dialogam seu movimento com seus trajes, produzindo relações como:

A saia que complementa o movimento no giro de Ogum abrindo espaço no mundo:

Foto 81: Orixá Ogum dançando.



A saia é um **CorpoTexto** no girar de Iansã:

Foto 82: Orixá Iansã dançando.



A gira da vida que gira a vida: Clara performa na Arte seu processo iniciático.

Foto 83: Clara Nunes no videoclipe da música “Conto de Areia”.



No girar de seu traje branco, ação corporal característica que a imortalizou no cenário artístico e na cultura brasileira, Clara dialoga com uma movimentação típica dos cultos afro-brasileiros: girar é a ação de busca da conexão com seu ancestral.

Foto 84: Clara Nunes no videoclipe da música “O Mar Serenou”.



Na movimentação dos braços, temos um texto escrito por um corpo que, em Ogum, vai abrindo caminhos ainda não trilhados...

Foto 85: Orixá Ogum dançando



... com sua energia indomável, na cruzada de braços.

Foto 86: Orixá Ogum dançando.



Ao cruzar seus braços, em sua *performance* cultural, Clara reverencia Ogum,

Foto 87: Clara Nunes no videoclipe da música “Guerreira”.



trazendo em seu corpo a energia para abrir seus caminhos na Arte e na Vida,

Foto 88: Clara Nunes no videoclipe da música “Banho de Manjerição”.



em uma movimentação corporal que não é apenas pura repetição.

Foto 89: Clara Nunes no videoclipe da música “Banho de Manjerição”.



É a virilidade de Ogum presente em sua vida no entendimento do que cada gesto simboliza.

Foto 90: Clara Nunes no videoclipe da música “Banho de Manjerição”.



Potencializada em trajes que remetem a CTTro...

Foto 91: Clara Nunes no videoclipe da música “Conto de Areia”.



... e que realçam seus braços, Clara promove um diálogo entre Corpo e Traje, sendo estes um só texto.

Foto 92: Clara Nunes no videoclipe da música “Conto de Areia”.



Os braços de Iansã dançam com sua saia, escrevendo/estabelecendo um espaço de expansão, liberdade, movimento e transformação no terreiro.

Foto 93: Orixá Iansã dançando.



Entre o seu recolher dos braços...

Foto 94: Orixá Iansã dançando.



... e o alongar dos mesmos,

Foto 95: Orixá Iansã dançando.



Iansã movimenta a vida em um movimento de diálogo, ora com os elementos climáticos da natureza, ora com os mortos (Eguns), no intuito de trazer a si a força da criação...

Foto 96: Orixá Iansã dançando.



... em um movimento em que sua saia performa, em conjunto com seus braços, todo o movimento de expansão e contração, presente na natureza. A saia conversa com o corpo que dança o Orixá e escreve/inscreve no espaço do terreiro, sua liturgia.

Foto 97: Orixá Iansã dançando.



Clara utiliza seu traje de cena como um discurso em que a roupa em seu corpo ganha outras dimensões, pois...

Foto 98: Clara Nunes no videoclipe da música “Guerreira”.



... seus trajes potencializam o movimento de seus braços. Braços esses que potencializam seu corpo delineado pela saia...

Foto 99: Clara Nunes no videoclipe da música “Guerreira”.



... que reverbera os códigos de movimentação do Orixá Iansã...

Foto 100: Clara Nunes no videoclipe da música “Guerreira”.



... ora espalhando, ora aproximando os ventos e tempestades, elementos estes que, ao mesmo tempo que personificam uma ação de guerrear, personificam também a ação de criação junto à natureza.

Foto 101: Clara Nunes no videoclipe da música “Guerreira”.



Clara traz à sua movimentação artística a gestualidade que compõe a dança de cada Orixá que a rege, nos mostrando ainda como o traje utilizado potencializa/potencializava a movimentação de seu corpo se tornando algo uno, um só discurso.

Foto 102: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



Foto 103: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



*“O corpo é um templo e a dança uma oração”
(Márcia Virginia Bezerra de Araújo)*

Foto 104: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



Foto 105: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.

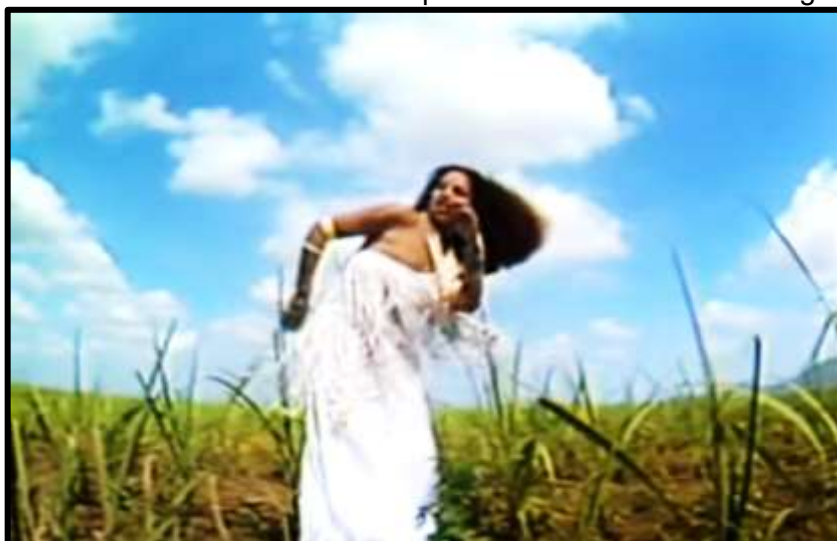


*“Eu sinto, eu danço o Outro; eu sou.”
(Senhor)*

Foto 106: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



Foto 107: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



Clara, em seus videoclipes, não estava em estado de transe, mas exprimia em sua movimentação corporal a devoção de sua crença, pois a religiosidade afro-brasileira tem no corpo um canal principal de comunicação entre os seres, nos mostrando que “a relação do corpo tanto no ambiente ritual quanto no ambiente artístico se processa em sua totalidade quando pensado sob o ponto de vista das culturas afrodescendentes” (BENY, 2017, p. 23). Ainda sobre a movimentação corporal a partir de uma crença religiosa e a presença desta em diferentes espaços, a Umbandista, pesquisadora e Profa. Mestra Daniela Beny (2017) também nos informa que:

A distinção entre o espaço sagrado e o secular é o que vai apontar as principais diferenças na execução da Dança de Iansã e seus significados, pois, independentemente do local, ambas as *performances* poderão desenvolver o caráter ritual. No caso do espaço secular, a dança poderá ser ritual sem ser religiosa. Outro aspecto importante a ser considerado é a *performance* como marco divisor na vida do indivíduo, exercendo a função de recolocá-lo em sua vida social. (p 23).

Os códigos e significados existentes em cada movimentação realizada eram conhecidos pela *performer* que imprimia, a partir da gestualidade da dança de seus Orixás, uma ritualidade. Seu corpo se movimentava em compasso com seus Guias. Assim, o corpo e o acessório presente nele, no caso em questão, o traje de Clara e sua movimentação espaço-corpórea, tornam-se um só discurso. A escolha do que vestir em cena caracteriza o percurso de Clara em busca do saber em nível religioso, mesmo que fossem elementos estilizados como o uso de saias rodadas, de guias ou de roupas brancas. Seus trajes de cena simbolizavam sua integração à sua devoção, pois “independentemente do luxo ou da pobreza do traje, o que lhe confere valor é o ato da pessoa que se funde à matriz fundadora do sagrado” (RODRIGUES, 2005, p. 92). Suas peças de vestuário, nos espaços da Arte e nos espaços da Vida, produziam/produzem, mesmo quando Clara utilizava apenas alguns elementos específicos de referência à cultura religiosa afro-brasileira, um efeito em quem lhe assistia, promovendo nas pessoas a percepção de que seu corpo reverberava seu discurso religioso/pessoal.

É este “*corpo da história*” que percorre a encruzilhada entre linguagem e imagem e nos mostra que, em princípio, o “receptáculo teórico parece não suportar a dimensão de uma performance estruturada e estruturante” dentro do universo da religiosidade de matriz africana, por ser um corpo que discursa publicamente o seu trânsito entre “o vivido, o imaginado e o interpretado” (LIGIÉRO, 2011, p. 90).

A *performance* cultural estabelecida por Clara, a partir do contexto afro-religioso das músicas que cantava e da presença deste mesmo contexto em sua vida, nos mostra que esta, ao performar sua fé em sua corporeidade, “não só encarna a história, como reinventa seus significados originais, dando-lhes novos contextos”. Seu corpo é um texto que escreve/inscreve-se como um ato devocional, característico do universo do sentir. Ato que pode “tomar forma na voz e no corpo da *performer*, que literalmente o corporifica pela comunicação com o ouvinte/espectador” (LIGIÉRO, 2011, p. 94).

No cruzamento presente na encruzilhada Vida e Obra, podemos perceber que os trajes de Clara Nunes, em princípio objetos (Arquivos), assemelham-se novamente aos artefatos produzidos por Arthur Bispo do Rosário⁴¹, consagrado a artista plástico somente após a sua morte.

É preciso entender que os trajes de Clara, expostos em seu Memorial, ao “serem transformados em objetos de apreciação estética, arranham outras superfícies” uma vez que estes evocam “cenas autobiográficas” que nos trajetos da *performer* e também de Arthur Bispo, apresentam “a imposição da vida e da arte ao sujeito sob a forma de um labirinto que é preciso atravessar e, ao mesmo tempo, transfigurar” (PEREIRA, 2012, p. 43).

Bispo, assim como Clara, percebia o traje pessoal para além de um acessório ao/do corpo. O traje é corpo. Bispo tecia o verbo em sua própria roupa. Clara fez da sua própria roupa um verbo. Em ambos podemos perceber que o traje escolhido era um elemento de (re)ligação com algo divino. Ambos criaram/socializaram peças de um vestuário em que “um verbo que se encarna” torna-se “apto para capturar as coisas do homem e as coisas do divino” em uma perspectiva em que nos vestidos de Clara Nunes ou nos mantos de Bispo do Rosário:

Tem-se um verbo para ser lido e sentido, menos sob a ótica de uma sociedade consumista e mais, talvez, sob a perspectiva de um sujeito que mergulha nos seus próprios labirintos. Trata-se de um verbo que situa o ser diante do infinito, muito embora esteja colado à pele(...). (PEREIRA, 2012, p. 55).

Todos estes cruzamentos presentes na encruzilhada epistemológica **Figurino x Traje**, evidenciaram as diversas direções do trânsito religioso de Clara Nunes, buscando ao final de cada travessia apresentar o ponto de intersecção existente nos mesmos. Analisar os pontos de intersecção reafirmam o entendimento de Clara Nunes como o “corpo da história” por se tratar de um corpo em que a memória:

⁴¹ Ainda sobre Arthur Bispo do Rosário, já citado no Capítulo 2, acrescentamos que o mesmo foi diagnosticado como esquizofrênico-paranóico e permaneceu internado na Colônia Juliano Moreira (RJ) de 1939 até a sua morte, em 1989. Na atividade de bordar, Bispo, que se postava como médium, desfiava os uniformes do internato e com as linhas escrevia as suas dores e as do mundo, criando estandartes e mantos, que vestiam seu corpo o deixando preparado para o momento de sua passagem da vida terrena à vida espiritual. A descoberta de seus mantos e bordados após seu falecimento foram definitivamente aceitos, acolhidos e reverenciados pelo segmento artístico, instaurando Bispo na categoria de artista plástico.

Viaja entre a lembrança viva recuperada e corporificada pela performance em que a fala se completa não apenas no corpo da *performer*, mas, principalmente, tem seus tentáculos expandidos por nossa memória enquanto espectadores, por meio de nossos sentidos (...). (LIGIÉRO, 2011, p. 104).

E são os sentidos que o acontecimento performático Clara Nunes provocou com sua Arte, na vida cultural e social brasileira, que promovem a abertura de uma terceira encruzilhada riscada agora não pela sua fé, mas por sua fé: **Corpo x Texto**.

Foto 108: Clara Nunes no videoclipe da música “Morena de Angola”.



3.3 ENCRUZILHADA EPISTEMOLÓGICA: Corpo-Texto X Texto-Corpo

Em 5 de março de 1983, Clara Nunes se interna na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro, para realização de uma cirurgia vascular. Durante esta operação a *performer* apresentou uma reação alérgica a alguma substância da anestesia geral que havia recebido, tendo um choque anafilático. Clara, então, é deslocada ao Centro de Terapia Intensiva (CTI) da instituição permanecendo em coma por 28 dias até seu falecimento, ocorrido no dia 2 de abril de 1983, em uma Sexta-Feira Santa para o Sábado de Aleluia, segundo os ritos e calendário cristãos. A mídia, que já acompanhava a vida da performer e consequentemente já tinha conhecimento da devida cirurgia, atribuindo a questão de realização da mesma como um procedimento estético, buscou acompanhar o processo, mas após dois dias da cirurgia e sem nenhuma informação sobre a mesma pela família, as especulações se iniciaram, uma vez que Clara iria passar por um procedimento cirúrgico considerado simples.

Fernandes (2007), na biografia da cantora, afirma:

A pedido de Paulo César, que ainda mantinha a esperança de a situação ser revertida, o caso foi mantido sob sigilo por dois dias. Mas vazou. Desconfiança geral. A imprensa já ligava para a clínica. (...) A essa altura, a rua onde o casal morava já havia se transformado em quartel-general de repórteres de jornais, de revistas e TV. Na clínica, outro batalhão de jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas pressionavam por informações. A situação foi ficando insustentável. O Brasil inteiro já sabia que Clara Nunes havia sofrido um choque anafilático decorrente de uma cirurgia. (p. 258-259).

Entretanto, neste fato em específico, a movimentação por uma informação sobre o estado de saúde da *performer* não se concentrou apenas junto à imprensa como matéria jornalística. Presenciaram-se a comoção e os atos de fé que a possibilidade de falecimento de Clara, durante todo o seu período de internação no CTI e a sua consequente morte, instaurou no país, como nos aponta Raquel Rua Baptista Bakke (2007), em sua pesquisa sobre Clara, intitulada *Tem Orixá no Samba*:

O fato é que Clara Nunes morreu no auge da sua profissão, aos 41 anos. A afeição que conquistou do público ao longo da carreira, aliada a uma imagem fortemente ligada à religião, mobilizou fãs, amigos e parentes que se agarraram às mais variadas expressões religiosas a espera de um milagre que a medicina não poderia mais realizar. Vários pais e mães-de-santo, assim como adeptos do candomblé e da umbanda, dirigiram-se para a porta da clínica a fim de realizar rituais de firmeza espiritual e vigília. Tentativas de tratamentos alternativos, como acupuntura, foram permitidas pela família, e quando já não restava mais esperanças o marido de Clara, segundo noticiado nos jornais da época, passou a receber dos fãs doações tais como pó de raspa do túmulo de Lázaro, águas milagrosas, folhas de árvore do pátio do Santuário de Fátima, óleos e azeites, crucifixos, breves, santinhos, poções e penas de ave. (p. 105-106).

Com esses fatos, podemos perceber que a *performance* cultural de Clara ultrapassa o campo artístico, nos mostrando o seu transbordamento. As demonstrações e mobilizações dos diferentes segmentos religiosos e pessoas das diversas classes e Estados brasileiros, a partir da iminência da morte da *performer*, corroboram a presença de sua escrita no imaginário brasileiro, demonstrando o acontecimento performático que seu **CorpoTexto** se tornou no Brasil, pois “não

temos um corpo: somos um corpo biológico, social e cultural” (PIMENTA, 2013, p. 118).

Nesse movimento de manifestações, há ainda um fato peculiar. A *performer* em questão recebeu um grande volume de cartas dos mais diversos representantes religiosos do país, fato que também corrobora a presença da escrita de sua *performance* cultural no imaginário brasileiro. Seu público produziu cartas/bilhetes/textos oriundos do acontecimento performático que Clara Nunes se tornou. Estas correspondências fazem parte do acervo do Memorial Clara Nunes, apresentando até o momento um total de 415 correspondências catalogadas. As correspondências são de vários momentos da vida da *performer*, mas há uma parcela destinada a Clara Nunes e sua família no período em que ela esteve em coma, contando com cartas/bilhetes de profissionais médicos, adeptos das mais diversas matrizes religiosas ou da população em geral. Dentre elas, registramos na tabela abaixo as referências de algumas destas cartas/bilhetes para compreensão/visualização da mobilização causada no país a partir da escrita do trânsito religioso da *performance* cultural de Clara Nunes. Faremos um recorte do vasto material apresentando o registro de documentos relativos à religiosidade que envolvem os remetentes dos bilhetes/cartas aos destinatários. Registra-se ainda o envio de cartas à própria Clara, mesmo esta se encontrando no limiar Vida/Morte.

A tabela abaixo é um recorte do catálogo do acervo do Memorial Clara Nunes, atualizado em março de 2018:

Quadro 1: Correspondências enviadas a Clara Nunes e familiares

Descrição da Correspondência	Remetente	Destinatário	Local de onde a correspondência foi remetida	Observação
Telegrama desejando restabelecimento de saúde	Ialorixá Elza	Clara Nunes	Petrópolis	—
Telegrama recomendando a aplicação de suco de limão e chá de infusão em Clara Nunes, com envelope	Juan Fabra, Médico Ocultista	Médico responsável por Clara Nunes	São Paulo	—

Cartão personalizado de apoio a Paulo César e pedindo que fosse colocado um terço nas mãos de Clara Nunes; o terço acompanha o cartão.	Mãe Cantora Adriana	Paulo César Pinheiro	—	Cartão personalizado pertence a Sidney Godinho. O terço encontra-se na caixa de objetos relativos à correspondência.
Telegrama de apoio e oração a Clara Nunes, oferecendo oração que seria realizada pessoalmente, com envelope	Missionário Jair	Família de Clara Nunes	São Paulo	—
Cartão contendo mensagem religiosa	Frei Edgard	Clara Nunes	Rio de Janeiro	—
Bilhete manuscrito em folha pautada de bloco de notas oferecendo ajuda espiritual	Mãe de Santo Terezinha Senavite? Hanum? (Sobrenome ilegível)	Paulo César Pinheiro	Rio de Janeiro	A mãe de Santo é de Belo Horizonte
Bilhete escrito em folha do bloco de recados da Clínica São Vicente oferecendo oração	Pastor Noé Machado Botelho, da Igreja Presbiteriana	Família de Clara Nunes	Rio de Janeiro	—
Recados anotados em folha do bloco de receituário da Clínica São Vicente	Igreja Messiânica; Dona Guidinha?	Paulo César Pinheiro	Rio de Janeiro; Porto Alegre	—
Carta, com envelope, manuscrita em folha pautada de caderno, oferecendo ajuda espiritual, contendo um panfleto religioso e uma fita de São Sebastião	Guia Antônio Rodrigues Madruga, Centro Espírita Cabana de Pai Carreiro	Médicos	Uberaba	—
Bilhete, com envelope, escrito em folha de caderno oferecendo ajuda espiritual, contendo uma fita branca	Casa da Benção T.E.J.	Clara Nunes	Juiz de Fora	—
Cartão postal de santos, oferecendo ajuda espiritual, com envelope	Dora (Mãe-de-Santo)	Clara Nunes	Santos	—
Carta datilografada em folha ofício contendo ajuda espiritual, com envelope	Praticantes do Candomblé	Paulo César Pinheiro	Porto Alegre	—
Recado anotado em folha de receituário da Clínica São Vicente	Igreja Universal	Paulo César Pinheiro	Rio de Janeiro	—

Carta com envelope, datilografada em papel timbrado, contendo ajuda espiritual e um lenço com o Salmo 91	Pastor Rodrigues da Encarnação, Igreja Universal do Reino de Deus	Clara Nunes	Salvador	—
Carta com envelope, manuscrita em folha pautada de caderno, contendo mensagem de ajuda espiritual	Irmã Leci	Família de Clara Nunes	Alcantara, Maranhão	—
Carta com envelope, datilografada em folha ofício, contendo mensagem de ajuda espiritual e indicação de exame	I.J.E.X.Á.	Paulo César Pinheiro	Recife	—
Carta, com envelope, e dizeres manuscritos em folha ofício com desenho de um coração com flor contendo mensagem religiosa e de versículos da Bíblia	Jesus Cristo (sic)	Clara Nunes	São Paulo	—
Carta, com envelope, e dizeres manuscritos em folhas pautadas de caderno, contendo ajuda espiritual e pétalas de rosa embrulhadas em folha de caderno	I.L.M.	Família de Clara Nunes	São Paulo	—
Cartão com envelope, tendo na parte frontal a imagem de uma rosa e um salmo e, no verso, mensagem religiosa, contendo um livreto com o Evangelho de São João com partes destacadas.	Marcelle Sinestro de; Primeira Igreja Batista de Realengo	Clara Nunes e família	Rio de Janeiro	—
Bilhete com envelope, anotado no verso de uma oração para a cura xerocada em folha ofício, recomendando o uso da mesma	Antônio Araújo	Clara Nunes	Campo Grande, Mato Grosso do Sul	—
Folha ofício, contendo ajuda espiritual além de uma prece à Clara Nunes e uma promessa	Janete Cardozo Nunes	Familiares de Clara Nunes	Brasília	—
Carta com envelope, manuscrita em folha de agenda, contendo ajuda espiritual e uma oração da Nitiren Chochu do Brasil	Yoko Ono Manequim	Paulo César Pinheiro	São Paulo	—

Carta com envelope, datilografada em folha ofício, contendo ajuda espiritual e duas folhas anexas com mensagens impressas do Dr. Ennes Cândido da Silva	Dr. Ennes Cândido da Silva, Dendoin da SEICH-NO-IE	Familiares de Clara Nunes	Presidente Prudente, São Paulo	—
---	--	---------------------------	--------------------------------	---

Fonte: Catálogo Acervo Memorial Clara Nunes

Na tabela apresentada, mesmo tratando-se de um recorte de um dos itens do vasto acervo, percebemos a diversidade dos remetentes das correspondências, apresentando como a *performance* cultural de Clara Nunes conseguiu estabelecer no Brasil um olhar aberto às religiões de matriz africana (uma vez que a cantora se declarava publicamente adepta das mesmas) e da importância do corpo como um texto que professa fé. Ademais, o amplo registro geográfico dos remetentes demonstra o alcance do acontecimento performático Clara no país.

Mais do que analisar o conteúdo destas correspondências, a existência e catalogação das mesmas nos mostram que Clara subverte a proposta que a indústria cultural lhe apresenta, pois os temas afro-brasileiros se configuraram em sua trajetória não como algo superficial, mas estrutural, e passaram a pautar sua conduta de vida, a partir do Samba e do trânsito que este ritmo lhe proporcionou, levando-a à comunidade criadora deste estilo musical, aos intérpretes e compositores, a outras sonoridades afro-brasileiras, como o Jongo e os Pontos cantados, à religiosidade e às pessoas das CTTro. E este é seu giro: a fé. Ao se tornar adepta dos cultos afro-brasileiros, Clara não mais se apresenta como uma artista, mas como um corpo total, narrador de sua história em contato com a história que nos funda, um corpo que:

É transformado pela fé. Porém, é importante frisar ainda que isso não se processa como um passe de mágica ou mesmo um milagre (não que este não seja possível; mas encontra-se em outro registro, que não é o que se propõe a refletir aqui). Este corpo transformado pela fé de que se fala aqui é um corpo que se utiliza de técnicas corporais, ou seja, as práticas religiosas também elas estão atreladas a práticas técnicas corporais. (PIMENTA, 2013, p. 119).

Enquanto técnicas corporais junto à manifestação da fé, Pimenta (2013) elucida:

O corpo de quem crê não é um corpo dado ou acabado. Esse corpo é construído no próprio ato de crer, no próprio processo físico de ficar de pé e ereto em vários momentos da missa, ajoelhar-se para rezar, comungar, seguir longas procissões por calçamentos instáveis e romarias de grandes distâncias. O corpo também aprende a hora de retidão e da tensão e a hora de relaxar os músculos. (p. 119).

As técnicas corporais para a prática religiosa se encontram nos vários segmentos religiosos. O ato de cantar em louvor a uma divindade é, por exemplo, uma ação comum. Pensando nos cultos de matriz africana, além do cantar, temos ações variadas com as mãos e braços que vão desde as palmas ao toque dos atabaques, passando pelo ato de girar para se estabelecer a comunicação e presença da divindade nos terreiros. Temos ainda o processo de iniciação de uma filha/o-de-santo, que aprende toda uma partitura corporal de gestos do seu Orixá, para que possa cultuar seu ancestral a partir e com o corpo, uma vez que na Umbanda e no Candomblé se cultuam deuses que dançam.

Nesse sentido, a *performance* cultural de Clara, como aqui já discutido, carrega em seu corpo a prática corporal de sua religiosidade. Mas é uma prática que não escreve/inscreve significados só a si, mas a um todo, pois:

De forma simultânea, Clara inscreve corpo e voz em uma performance única, na qual os elementos perfazem um jogo lúdico e permutável entre si, ao mesmo tempo em que desafiam o ouvinte/espectador a responder com a palma da mão, com o canto uníssono, com o corpo sincopado. (DEALTRY, 2018, p. 88).

Fazer todo um país cantar junto vai ao encontro à proposta da indústria cultural feita a qualquer artista, entretanto, a profusão da fé na produção artística de Clara Nunes, de forma consciente e pessoal e não só de forma estética, faz um país perceber a necessidade do respeito a diferentes crenças, abrindo um movimento contra a intolerância religiosa.

O fenômeno do recebimento de correspondências pela cantora durante todo o seu período de internação no CTI, fato que antecedeu sua morte, representa um dos pontos que corroboram o giro epistemológico presente no corpo-encruzilhada de Clara Nunes. A iminência de sua morte registra a realização de uma ação de louvor e oração que une diferentes pessoas de diferentes crenças para, juntas, emanarem a manutenção/preservação de sua vida. Mesmo que cada segmento se reunisse

isoladamente para a realização de sua oração, o fato da mobilização conjunta de diferentes crenças em prol da sua vida demonstra como a lembrança sinestésica da *performance* cultural de Clara na população brasileira foi além de se configurar como um produto cultural.

Em um país como o Brasil, marcado por fortes registros de intolerância religiosa e da tentativa de aniquilamento da religiosidade afro-ameríndia desde o processo de colonização, é preciso entender que:

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica. No cerne da noção de intolerância religiosa, está a necessidade de estigmatizar para fazer oposição entre o que é normal, regular, padrão, e o que é anormal, irregular, não padrão. Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio. (NOGUEIRA, 2020, p. 19).

A possibilidade da não presença física da *performer* Clara mobiliza uma ação nacional de fé, ação esta não projetada pela indústria, mas espontânea de/por seus fãs, oriunda da escrita de seu **CorpoTexto** na vida de um país, subvertendo todo e qualquer projeto artístico proposto, porque já não se orava pela perda de uma artista e de alguém com um grande talento no cenário artístico. Se orava pela manutenção/preservação da vida de uma pessoa que performou ao Brasil a sua fé, a nossa fé, a base afro-ameríndia que nos constitui. Clara é um registro de que o aspecto religioso é algo significativo ao viver, que é uma experiência que agrega experiências. O Brasil orou em conjunto pela vida de uma pessoa porque:

Não apenas o que é cantado, mas como esse canto ecoa no corpo de Clara e na ambiência criada, resulta em um ponto de virada para um novo patamar que unifica samba e religiosidade de matriz afro-brasileira. Assistido de forma transversal por representantes de todas as classes sociais, a *performance* de Clara entra na casa das famílias brasileiras ora como um reconhecimento das trajetórias pessoais, negras, ligadas aos terreiros, ora como algo que fascina a grande parte do público pela ambiguidade de admiração e

estranhamento. Afirmar, de forma preconceituosa, que todo negro ou morador de morro é do santo, essa “superstição”, no melhor dos casos, ou que tudo não passa de primitivismo ou charlatanice, são posições usuais de uma elite econômica carioca que se acostumou a ir à missa aos domingos, mas não se esquece de dar uma passadinha nos terreiros. O sucesso de Clara, de alguma forma, escancara a vinculação entre o canto da mulher, o sagrado e a diversidade musical brasileira. (DEALTRY, 2018, p. 88–89).

Clara é um corpo-presença mesmo na iminência de sua ausência. Seu corpo é um texto que, a partir das próprias vivências junto à religiosidade afro-brasileira, escreve significados para além do artístico na história cultural brasileira. Na encruzilhada epistemológica **Corpo x Texto** que a fé promove à Vida/Obra de Clara, é o cruzamento que se estabelece e é propagado em sua trajetória, como um **CorpoTexto** uma vez que, no ponto riscado à sua trajetória pessoal, **Arte = Vida**.

Foto 109: Encruzilhada epistemológica 3: Corpo X Texto.



Fonte: Foto montagem de Luciana Bittencourt.

Foto 110: Amigos e fãs nos acessos à Clínica São Vicente em correntes de orações pela recuperação da cantora.



Fonte: Arquivo Fotográfico do CPDoc/JB.

A presença de Clara, mesmo após a consumação da sua ausência e diante do vazio de sua morte inesperada, comove a nação. Sobre o seu velório e o impacto de seu falecimento, Bakke (2007) nos informa:

A cantora foi velada no Portelão, quadra de sua escola de samba, Portela, com participação de cinco mil pessoas. Depois de um tumultuado velório seu corpo foi levado pelo carro de bombeiros até o cemitério São João Batista para ser sepultado em meio a uma outra confusão causada pelo enorme número de pessoas que lá compareceram. Desde o dia seguinte a morte da cantora, seu túmulo se transformou num local de peregrinação do povo-de-santo. Segundo informações concedidas pelo senhor Varela, funcionário do cemitério que me acompanhou durante a visita que fiz ao túmulo, até hoje, no dia de sua morte e no dia de finados, um grande número de pessoas visita a sepultura de Clara, entre eles estão adeptos das religiões afro-brasileiras que levam seus atabaques e lá realizam rituais deixando, no fim, oferendas à cantora. (p. 106).

No **CorpoTexto** de Clara Nunes temos a união de fios de história que unem sua vida pessoal à sua vivência religiosa a partir da *performance* de sua fé. A morte de Clara passa a ser lida não como um fim, mas um encantamento não só à MPB, mas à história religiosa de um país. Todo este movimento se estabelece a partir de sua *performance* cultural, uma vez que:

Performance implica *competência*. Além de um saber-fazer e um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser. (ZUMTHOR, 2016, p. 166).

Foto 111: Saída do corpo de Clara Nunes da Quadra da Portela para sepultamento.



Fonte: Arquivo Fotográfico do CPDoc/JB.

Foto 112: Na estação de Madureira a população se amontoa para ver passar o carro do Corpo de Bombeiros com o corpo da *performer*.



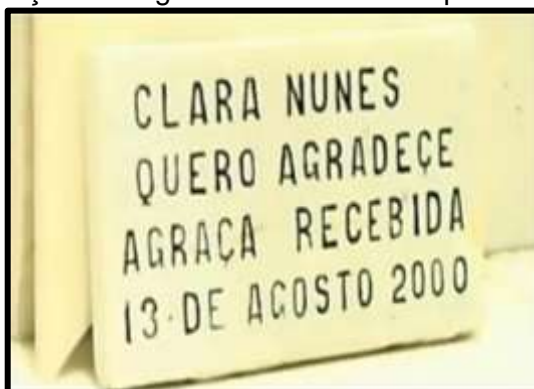
Fonte: Otávio Magalhães/Agência O Globo.

Foto 113: Na passarela da Avenida Presidente Vargas, no Centro do RJ, fãs se aglomeram emocionados.



Fonte: Arquivo Fotográfico do CPDoc/JB.

Foto 114: Manifestações de agradecimento à Clara presentes em seu túmulo.



Fonte: Frame do Documentário A Tal Guerreira.

O acontecimento performático que se tornou a despedida pública à Clara, a partir do luto de seus fãs, provoca uma reflexão sobre o que vem a ser a noção de pessoa na sociedade, nos aproximando dos estudos de Amadou Hampaté Bâ (1981), ao refletir sobre a noção de pessoa na África Negra. Para o pesquisador:

O que é a pessoa?

Os Fula e os Bambara possuem dois termos próprios para designar a pessoa. São eles:

a) *neddo* e *neddaaku*.

b) *maa* et *maaya*.

A primeira palavra de cada um desses quatro termos acima significa “pessoa” e a segunda “as pessoas da pessoa”.

Por que “as pessoas”?

A tradição ensina, com efeito, que há primeiro *maa*: pessoa receptáculo, e *maaya*: diversos aspectos de *maa* contidos na *maa* receptáculo. A expressão de língua bambara “*maa ka maaya ka ca a yere kono*” significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa”. (p. 181).

Hampaté Bâ (1981) nos mostra que ser uma pessoa é ser complexo, é carregar em si uma multiplicidade de ideias e processos, é ser um corpo de plurisingularidades. Nossa existência não se dá apenas a partir da nossa concepção. Ela se consolida e se fortalece com o nosso desenvolvimento enquanto indivíduo, desenvolvimento este em várias áreas e possibilidades, tendo no corpo seu local de estabelecimento da aprendizagem.

Se constituir enquanto pessoa não é ser uma unidade única, pronta e acabada, pois, segundo as tradições africanas:

O ser humano não é uma unidade monolítica, limitada a seu corpo físico, mas sim um ser complexo habitado por uma multiplicidade em

movimento permanente. Ele não se trata, portanto, de um ser estático, ou concluído. A pessoa humana, como a semente, evolui a partir de um capital primeiro, que é seu próprio potencial e que vai se desenvolvendo ao longo da fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas. As forças liberadas por esta potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos. (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 183).

Podemos entender que nenhuma pessoa está acabada, fechada em si, se constituindo enquanto pessoa durante todo seu caminhar de vida. Em analogia a esta percepção, na Vida/Obra da *performer* Clara Nunes, verificamos que a religião foi um processo significativo de construção de sua personalidade e de reconstrução de sua vida pessoal/profissional, porque o pertencimento às filosofias e tradições das CTTro produziram epistemologias de um viver conectado a um mundo externo, que constitui seu percurso interno, pois somos também o que é a nossa comunidade, porque somos comunidade, e nos constituímos vivendo em comunhão:

A pessoa está ligada a seus semelhantes. Não a concebemos isolada, independente. Da mesma maneira que a vida é unidade, a comunidade humana é una e interdependente. As relações humanas, codificadas, fizeram nascer um protocolo, um saber-viver, e geraram uma civilização social cujas regras são transmitidas de boca a boca e tomam corpo no teste da própria vida. Sempre em virtude do profundo sentimento da unidade da vida, a pessoa humana não é cortada a partir do mundo natural que a rodeia e com o qual mantém relações de dependência e equilíbrio. (HAMPÂTÉ BÂ, 1981, p. 188).

A pessoa é um somatório de relações, inclusive dos espaços que ocupa. Clara agrega a si as epistemologias de terreiro principalmente em relação ao corpo como o local de celebração da fé. E ela celebrava uma fé relacionada à constituição de nossa história afro-ameríndia, construindo com/no e a partir de seu corpo um diálogo “em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais” (MARTINS, 2003, p. 71), que performou.

Ponto marcante nessa encruzilhada é que sua morte não é vista como um fim, pois, no imaginário popular, Clara é sempre celebrada como um ser presente que ainda influencia não só artistas que a admiram no sentido técnico-profissional, mas também pessoas adeptas aos ritos de matriz africana que se colocam também como um corpo de fé, como nos conta Bakke (2007), em sua pesquisa:

Para muitos, Clara Nunes não morreu, mas se encantou ascendendo assim ao status de uma entidade – Um Ser de Luz – como acontece com muitas personalidades do mundo afro-religioso. Por dois momentos foi possível constatar indícios dessa interpretação, o primeiro numa reportagem da Revista Tititi de 14/04/2003, na qual Dona Carmem Oliveira afirmou que fora curada de um câncer por Clara: “Já naquela época [período em que Clara morreu] eu sentia dor. Tinha uns nódulos nos seios. Que me preocupavam. No enterro comecei a rezar um terço, pedindo a ela que olhasse pela minha saúde”. Num segundo, durante a visita ao túmulo, encontrei placas em que fiéis agradeciam à cantora as graças alcançadas. Ainda hoje, as dimensões artísticas e religiosa presentes na vida de Clara continuam sendo referências para aqueles que compartilham o gosto por sua obra. Em espaços como o Fã Clube Virtual Clara Nunes, organizado por Eliane Lorenzo (atual presidente), há uma lista de discussão na qual as pessoas trocam e-mails sobre novidades, curiosidades e informações acerca da cantora. Uma quantidade significativa de e-mails revela que nesse local a dimensão religiosa ainda mantém forte presença, seja nos *nicknames* usados pelos participantes (Guerreiro de Oxalá, Babalorixá, Mingo ty Oya, pombagiraciganaloira, yalodofé entre outros), seja nos temas debatidos nos conteúdos dos e-mails (curiosidades sobre a experiência religiosa de Clara, declarações de quanto o exemplo de Clara foi importante na formação religiosa dessas pessoas, esclarecimentos sobre o que é a umbanda e o candomblé, informações sobre as entidades, declarações de pertencimento a essas religiões, transcrições de cantigas religiosas, “receitas de trabalhos mágicos” etc.), ou então, nos termos usados para saudar as pessoas no início ou no final do e-mail (*saravá; eparrêi Yansã; odoyá* minha mãe; *Oxum okê; axé babá; okê, okê Nanã*; entre outras). (p. 106-107).

As vivências de fé que Clara escreveu em seu corpo se tornaram algo que a caracteriza e que promove o movimento segundo o qual o corpo, ao professar sua fé, professa uma filosofia de vida. Chama a atenção o fato de Clara se fazer presença, mesmo fisicamente sendo ausência, o que nos mostra que sua morte é um rito de passagem uma vez que, na cultura Nagô:

A morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que *Ikú* deverá devolver a *Iy-a-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu *ori*, seu destino. Trata-se, portanto, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra. Isso é válido tanto para um ser, uma unidade (uma família, um “terreiro”, etc.) quanto para o sistema como uma totalidade. A imortalidade, ou seja, o eterno renascimento, de um plano de existência a outro deve ser assegurado. O ser que

completou com sucesso a totalidade de seu destino está maduro para a morte. (SANTOS, 1984, p. 221–222).

Esta epistemologia de terreiro se presentifica na *performance* cultural de Clara no/ao país. A morte é algo intrínseco ao viver. Entretanto, para as CTTro, os ritos fúnebres constituem-se como ritos de passagem para que a pessoa falecida se torne um ancestral respeitado e venerado. Ao analisarmos todos os processos aqui pontuados e que envolvem o funeral de Clara, percebemos que outras epistemologias são acionadas no país, para além de uma visão de morte e encerramento pelo viés cristão. A fé, tão performada por Clara, é o que une uma sociedade e pessoas de diferentes crenças para juntas celebrarem “um corpo da história” que escreveu os cruzamentos presentes em suas encruzilhadas na Arte e na Vida, pois “a sua narrativa não é apenas um texto mas um elemento propiciador da performance” em que “a história narrada não só exemplifica a relação do sujeito com o tema, mas o posiciona como criador de imagens vivas” (LIGIÉRO, 2001, p. 94).

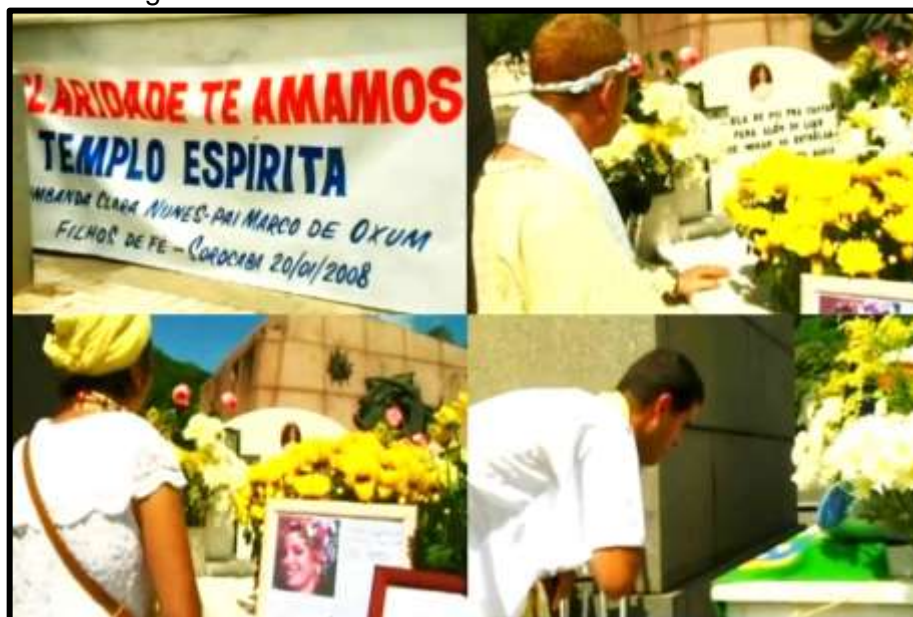
Ainda na perspectiva de que a morte em Clara não se configurou no Brasil como um fim, mas como um encantamento da sua narrativa de vida, registramos a realização do documentário *A Tal Guerreira*, pelo diretor Jurandir Müller, em 2008. No filme, temos um olhar sobre o sagrado e o profano nas incorporações do mito de Clara Nunes na atualidade, em diferentes contextos. Entre vários olhares, registramos a parte em que o vídeo apresenta as imagens e falas de adeptos do Candomblé que acreditam que Clara Nunes, ao falecer, “encantou-se”, virando uma entidade sagrada ligada aos orixás Iansã e Ogum, evidenciando a construção de um mito e o modo como este se transforma e se atualiza no tempo.

Foto 115: Placa de Identificação do Templo Espírita dedicado a Clara Nunes.



Fonte: Frame do Documentário “A Tal Guerreira”.

Foto 116: Manifestação de agradecimento de adeptos da religiosidade de matriz africana no túmulo de Clara Nunes.



Fonte: Frames do Documentário “A Tal Guerreira”.

No documentário, os adeptos do *Templo Espírita de Umbanda Clara Nunes* (Sorocaba/SP), comandados pelo Pai Marco de Oxum, utilizam das canções gravadas por Clara como Pontos cantados de invocação/saudação aos ancestrais, sendo Clara considerada uma ancestral, um ser de luz, uma divindade.

Pontos como estes demonstram como as escritas das vivências no/com e a partir do acontecimento performático Clara Nunes estabeleceram um texto existencial e filosófico. Seu corpo em *performance* discursa um “fundamento filosófico e político, cuja ação não suscite dos sujeitos envolvimento direto com a forma como se entendem no mundo”. Sendo assim, sua *performance* cultural “passa a ser uma estratégia de compreensão do mundo, a partir do que somos levados a pensar qual é o nosso papel para a nossa existência e fundamentalmente para a existência do outro” (SILVA, 2017, p. 9).

Seu corpo é um texto de vivências, de narrativas de subjetividades, assim como o conceito de *Escrevivência*, de Conceição Evaristo. Clara é também um *corpoescrevivência*.

O acontecimento performático, que se tornou seu falecimento em sua época e seu reflexo na atualidade, nos mostra como Clara percorre as encruzilhadas já riscadas em seu viver e concebe outras encruzilhadas que em vida ela se auto propôs ou se permitiu caminhar. Sua trajetória reafirma a existência de outros

saberes e filosofias que constituem nossa história e que as epistemologias afro-ameríndias nos apresentam enquanto habitantes deste país, mesmo com a tentativa incessante de seu aniquilamento, silenciamento e opressão.

O corpo-encruzilhada da *performer* Clara Nunes não divide Arte e Vida. A encruzilhada em seu corpo pode ser entendida como o caminho dos cruzamentos, um corpo que ao performar a fé modifica/ressignifica/constrói o espaço em consonância com a ritualidade afro-brasileira, ao estabelecer que:

Seja material ou espiritual, o espaço é uma maneira de ser, uma experiência de vida, um modo de pensar e agir, uma forma de se colocar diante do mundo na relação com o outro. Não é apenas um lugar do qual o sujeito se apropria; trata-se de uma entidade cosmológica em que os sujeitos se encontram. O espaço, portanto, dá sentido à existência do sujeito, do seu pertencimento a um determinado lugar e de sua ligação com o presente e com o passado rememorado. Esse espaço da ancestralidade é, na esfera do rito, o lugar de produção simbólica dos sujeitos na interseção entre passado e futuro. (RAMOS, 2018, p. 44).

E o espaço que sua *performance* cultural instaurou em vida continua a existir após a sua morte, uma vez que seu rito de passagem não se constituiu como um fim. A lembrança da performatividade de sua fé é uma memória existente, revisitada e constantemente atualizada no Brasil. Sua passagem abre uma nova encruzilhada nos apontando que, nos caminhos entre Vida x Morte, é seu corpo em *performance* o ponto de cruzamento nessa travessia, promovendo a manutenção e perpetuação de sua imagem.

Essa *performance* cultural se estabelece e se mantém porque a religiosidade afro-brasileira, em Clara, não se resume a um projeto estético; nesta perspectiva, poderia ser uma ação que não se sustentaria. A religiosidade afro-brasileira para Clara foi mais do que uma própria escolha, foi uma filosofia cardiografada em sua vida:

Se para bem viver é preciso examinar o coração e alcançar serenidade diante das tempestades mais dilacerantes e difíceis, a cardiografia impõe-se como percurso filosófico incontornável. Pois bem, a cardiografia é a técnica de ajuste da balança e mensuração e reescrita das palavras a partir do parâmetro da verdade. Cardiografar quer dizer fazer que as palavras que passem pelo coração sejam equilibradas, harmônicas, isto é, tenham o mesmo “peso” da verdade. (NOGUEIRA, 2015, p. 122 – 123).

O discurso presente no coração-tambor de Clara ecoa, porque ela performou a fé naquilo que crê, performou o que lhe habitava e lhe fazia sentido. Por isso, sua presença ainda é tão celebrada sendo alvo de inúmeras homenagens como a que recebeu em 2019 pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela, no Carnaval do Rio de Janeiro. A escola já havia realizado uma homenagem a Clara em 1984, mas o enredo exaltava a figura de três grandes nomes de destaques junto à agremiação e entre eles se configurava o de Clara Nunes, como uma das portelenses ilustres, mas de aproximação mais recente à escola em relação aos outros dois homenageados à época. No Carnaval de 2012, a agremiação também realiza outra homenagem a Clara, mas com um enredo que exaltava a Bahia e as semelhanças culturais entre o Estado e a Portela. Em 2019, o enredo *Na Madureira Moderníssima, Hei Sempre de Ouvir Cantar Uma Sabiá*⁴² prestou uma homenagem específica a Clara fazendo uma conexão entre Minas Gerais, Madureira e África. A Portela, escola de que Clara se aproximou, aderiu e exaltou, inclusive no samba *Portela na Avenida*, é a consagração da entrega da *performer* à expressão máxima do Samba: o Carnaval.

Nei Lopes (2003) considera que as Escolas de Samba surgiram para institucionalizar o Samba e torná-lo demonstração de seu poder. Entretanto, a pesquisadora Margareth Refkalefsky (2019) considera que a Escola de Samba:

Nasceu para revelar e valorizar os sambistas. Ora, o samba como música, bem ou mal, já estava aceito na sociedade brasileira desde 1917, quando havia penetrado no mercado fonográfico; faltava agora aos sambistas mostrarem seus passos na rua. Na verdade, eram os sambistas e sua dança que precisavam ser reconhecidos e terem seu espaço garantido entre as manifestações carnavalescas, nas quais eles pudessem ser os atores. (p. 46).

Na Marquês da Sapucaí, a Portela desfilou o acontecimento performático que Clara, com seu **CorpoTexto**, inscreveu na Escola e com a Escola no país, uma vez que o Samba fora seu ponto de efetivação artística na MPB. O enredo cantado foi corporificado por centenas de pessoas que desfilaram com seus corpos a Vida e a Arte, não só de uma afiliada da agremiação ou de uma foliã apaixonada. Centenas de corpos em movimento performaram as encruzilhadas corporificadas na/da *performer* Clara e a sua religiosidade foi contada em Samba, no desfile pela

⁴² Composição: Jorge Do Batuke / Zé Miranda / Valtinho Botafogo / Rogério Lobo / José Carlos / D'Souza / Claudinho Oliveira / Beto Aquino / Araguaci.

avenida. Samba este que, enquanto manifestação rítmica afro-brasileira, promoveu, através do elemento percussivo, sua aproximação com a sonoridade religiosa afro-brasileira. Clara performada na avenida pela Portela é a própria lógica da circularidade africana, o caminho de retorno existente nas encruzilhadas trilhadas na vida humana.

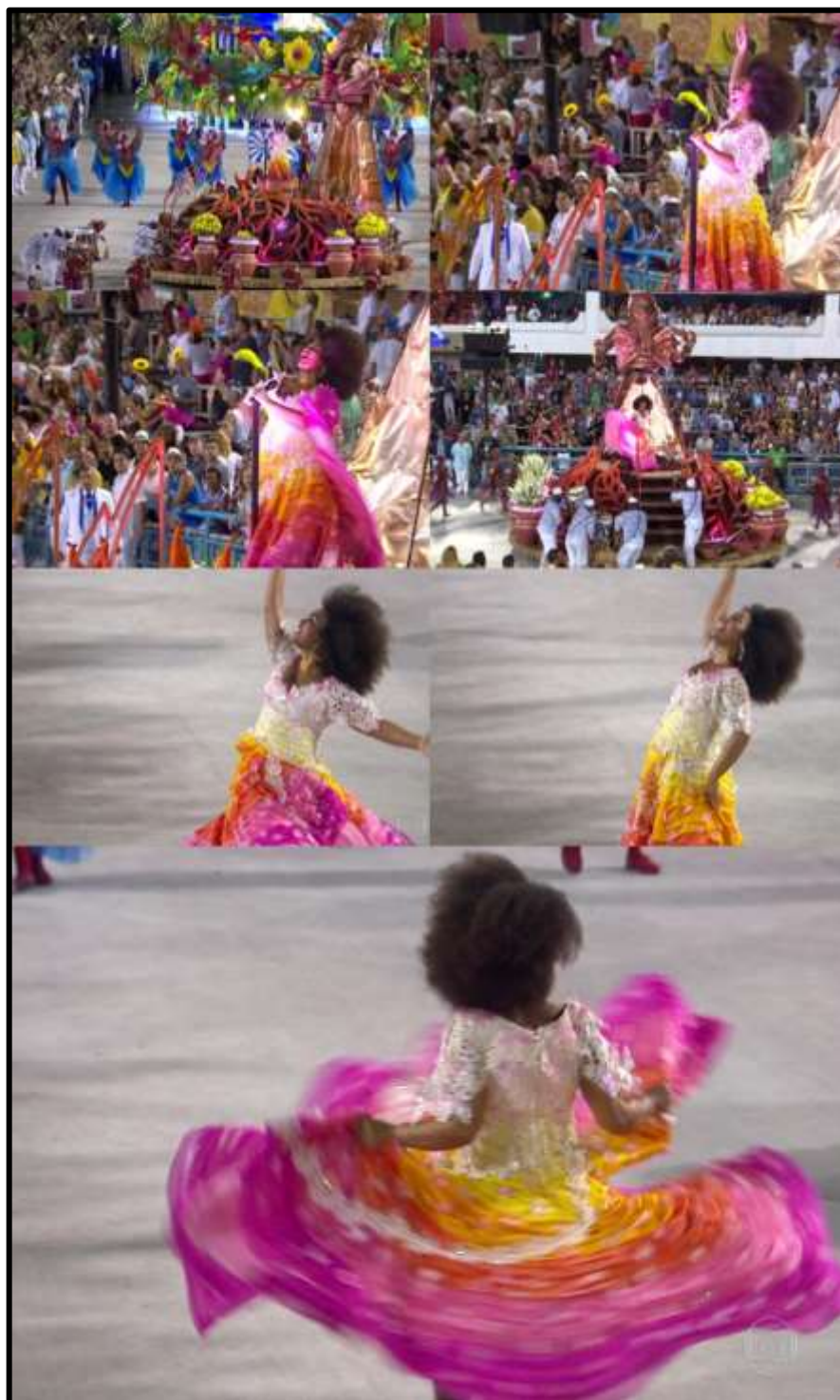
A Portela trouxe em seu enredo, que é o coração de um desfile carnavalesco, a homenagem a uma componente que tinha o Samba como pulsação em seu coração-tambor, que batia no compasso de adoração a uma manifestação sagrada de profusão e manutenção da rítmica afro-brasileira. A Portela dançou a fé de Clara, assim como Clara dançou sua fé aos ritos afro-brasileiros. Sua *performance* cultural subsidiou a construção de um enredo que foi pautado por algo que lhe tocava o coração, assim como pautava a sua matriz religiosa:

Os orixás transladaram para o Brasil nos corações dos escravos que a eles recorriam a fim de suportarem os suplícios da escravidão. Esses deuses africanos passaram, mais tarde, a fazer parte do panteão das religiões afro-brasileiras, sendo cultuados nos terreiros de umbanda e candomblé. (BAKKE, 2007, p. 103).

E a Marquês de Sapucaí, local de projeção do Carnaval não só para o Brasil, mas para o mundo, se torna, com o desfile da Portela, a passarela que registra, na atualidade, a *escrevivência* do “corpo da história” que a *performance* cultural de Clara Nunes cardiografou, enquanto **CorpoTexto**:

Comissão de Frente da Portela abordando o nascimento de Clara como filha de Ogum com Iansã. A cantora baiana Mariene de Castro simboliza a força guerreira feminina em uma movimentação corporal codificada com a *performance* da fé de Clara.

Foto 117:



Fonte: Frames do Desfile exibido pela TV Globo.

Casal de Mestre Sala e Porta – Bandeira. O Mestre Sala representa a águia branca, símbolo da Escola. A porta bandeira representa Clara, mais especificamente sua imagem veiculada na capa do LP *Nação* e no clipe da música. O casal performa a paixão de Clara pela Portela e a águia branca, a reverenciar sua ilustre foliã.

Foto 118:



Fonte: Frames do Desfile exibido pela TV Globo.

A cantora baiana Emanuele Araújo, representando Clara Nunes, no último carro alegórico do desfile: a visualidade e a gestualidade do acontecimento performático em que Clara se transformou são evocados pela cantora. Detalhe para a Velha Guarda da Portela, um dos grupos mais importantes de uma Escola de Samba, análogos à tradição e patrimônio da agremiação, juntos com a imagem de Clara, a reverenciando e a consumando como integrante deste panteão. O carro alegórico ainda faz analogia ao trecho da canção Portela na Avenida, que diz:

Portela
 Eu nunca vi coisa mais bela
 Quando ela pisa a passarela
 E vai entrando na avenida
 Parece
 A maravilha de aquarela que surgiu
 O manto azul da padroeira do Brasil
 Nossa Senhora Aparecida
 Que vai se arrastando
 E o povo na rua cantando
 É feito uma reza, um ritual
 É a procissão do samba, abençoando
 A festa do divino carnaval
 Portela
 É a deusa do samba, o passado revela
 E tem a velha guarda como sentinela
 E é por isso que eu ouço essa voz que me chama

(Fonte: [Musixmatch](#)/Compositores: Pinheiro Paulo Cesar F / Oliveira Mauro Duarte De/Letra de Portela na avenida © Warner/Chappell Edições Musicais Ltda).

Foto 119:



Fonte: Frames do Desfile exibido pela TV Globo.

O desfile da Portela, em homenagem a Clara Nunes, algo esperado e celebrado pela mídia e aclamado pelo público, independentemente do resultado classificatório da agremiação na competição carnavalesca à época, nos mostra como a *performance* cultural de Clara Nunes:

Aponta para outro caminho diferencial, que desloca a voz ativa de sujeitos de pensamento para a voz média de sujeitos-objetos do ato de *pensar-vivendo* (e não *viver pensando*), isto é, sem intelectualizar ou fazer do pensamento uma esfera cognitiva à parte da vida comum. (SODRÉ, 2017, p. 94, grifo do autor).

É um pensar com a vida em sua totalidade. O corpo é o canal de Clara para performar sua fé, indo ao encontro das epistemologias de terreiro, onde o aprendizado da ritualidade afro-brasileira é ensinado/vivenciado fazendo, cantando, observando, dançando, lendo e ouvindo a natureza, pois este é o livro que embasa esta filosofia mítica.

Este pensar é também algo que transborda a *performance* artística de Clara, se potencializando em um acontecimento performático que mobilizou pessoas de diferentes crenças para corporificarem sua fé em comunhão à vida de uma pessoa que escreveu com seu corpo; um ato de devoção, que para ser legítimo, precisa ser agregador e ultrapassar a dicotomia mente e espírito, pois somos unos. Esta é a grande marca da religiosidade de matriz africana junto aos seus adeptos, ao promover:

A grande importância outorgada ao corpo, já que não se trata de uma subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território. Seja entre nagôs ou hindus, o corpo abriga as representações do cosmo e de todos os princípios cosmológicos, portanto as divindades. Corpo não se entende, portanto, como um receptáculo passivo de forças da alma, da consciência ou da linguagem, a exemplo da síntese teológica, segundo a qual, “corpo é a carne possuída pelas palavras que nele habitam”. (SODRÉ, 2017, p. 94).

Essa não dicotomia entre mente e corpo é algo que se estabelece no próprio imaginário brasileiro, ao promover a perpetuação da *performance* cultural de Clara Nunes, pois a sua profusão de fé com/na e através da Arte foi lida não apenas de forma racional, mas sinestésica, por fãs, por religiosos, até pela indústria cultural,

propondo inclusive encruzilhadas no viver daquelas e daqueles que comungavam/comungam com seu **CorpoTexto**.

Encruzilhadas estas que se presentificam, inclusive nas memórias da irmã de Clara, dindinha Mariquita, registradas em livro escrito pela mesma, com o filósofo Josemir Nogueira Teixeira, e lançado em 2020, pelo Memorial Clara Nunes:

Então, se me perguntarem se eu gostaria de elogiar mais a cantora ou a pessoa, eu vou responder que a pessoa me gratifica bem mais. Embora que ache que a cantora – nem sou capaz, nem tenho capacidade de analisar -, eu sei avaliar aquilo que ela me passava quando ela cantava, na música. Sei que a música não era dela, nem foi ela que compôs; mas ela sabia receber uma música que alguém criou e assumir a responsabilidade de transmitir isso ao público. Agradeço muito a Deus por isso. Por ela ter conseguido passar tanta emoção ao cantar. (...) Mas a pessoa dela, aquilo que ela passava para as pessoas, que eu vejo pessoas de renome e tudo que conviveram com ela, falar: Clara era uma pessoa doce, uma pessoa que fazia falta. (...) Eu agradeço muito a Deus por ela ter deixado esse sentimento nas pessoas. (p. 251-252).

Foto 120: Livro de memórias sobre Clara Nunes.



Fonte: Arquivo do autor.

O livro, organizado por memórias que registram em um texto o que o corpo de Clara escreveu, contou e encantou, nos mostra que, como no conceito indígena de ancestralidade, a *performance* da fé de/em Clara Nunes exemplifica que “o ser humano passa por vários estágios evolutivos até chegar ao homem”, uma vez que o culto aos Orixás foi sua forma de “sustentar a fé” a partir de uma “dança sagrada no universo, pois por esses caminhos”, Clara pôde conhecer “a profunda razão do seu voo” (JECUPÉ, 1998, p. 27 – 28).

Foto 121: Clara em show na Quadra da Portela.



Fonte: Foto de Wilton Monteiro.

"Sabiá

Que falta faz tua alegria

Sem você, meu canto agora é só

Melancolia

Canta, meu sabiá, voa,

meu sabiá

Adens, meu sabiá..."



Dei um aperto de
saúde no meu
tamborim

E cantei minha
vida na avenida

Eis aqui a entrega do meu ebó epistemológico ofertado no ponto de cruzamento da encruzilhada entre as Artes da Cena e os Estudos Literários. No cruzo, encontrei a potencialidade do estabelecimento do texto, enquanto uma escrita que performa a vida. Encontrei ainda o corpo, que não é apenas o suporte que registra o texto. Ele é o próprio texto. Um **CorpoTexto** é aquele que escreve/inscreve palavras visuais, imagens faladas, sons que dançam. É um corpo em diálogo com aquilo que constitui a corporeidade brasileira: a performatividade afro-ameríndia.

Na encruzilhada que me propus percorrer, encontro o corpo-encruzilhada da *performer* Clara Nunes que, ao cultuar deuses que dançam, dançou sua vida na avenida histórica de um país que a todo momento sofre ações de aniquilamento da memória cultural dos afro-ameríndios que escreveram, com seu corpo, as nossas epistemologias.

Pensar Clara Nunes como um corpo-encruzilhada é não ignorar seu trânsito religioso, que vai do catolicismo ao kardecismo, até chegar à Umbanda e ao Candomblé. É não ignorar que Clara, em algumas fases de sua carreira, se designa como espiritualista, mas reverenciando na Vida e na Arte os ritos afro-brasileiros. É refletir sobre uma *performer* que aceitou a proposta que a indústria cultural lhe apresentou, mas dialogou com a mesma, colocando à frente seu discurso pessoal, entrando na programação da TV brasileira, mas promovendo mudanças conceituais e discursivas por dentro dela. É refletir seu corpo-presença na polarização entre artístico e vendável. É entender que Clara discursa junto com as culturas afro-brasileiras, mesmo sendo uma mulher de pele branca. É analisar como o Samba promove grande projeção à carreira de Clara, em paralelo a algumas fases de questionamento da própria *performer* à imprensa, procurando não ser rotulada apenas como Sambista, mas como uma cantora popular que entoava os diversos ritmos da MPB. É se deparar com uma *performer* que traz para o show business a religiosidade afro-brasileira, mas que em vários momentos não quer ser rotulada como “cantora de macumba”.

Nenhuma destas encruzilhadas diminui a potencialidade do que constitui sua própria travessia. Ao ter contato com os ritmos afro-brasileiros, em especial, a rítmica dos ritos afro-religiosos, Clara faz seu corpo escrever um movimento que é incorporado à vida, pois a religiosidade faz parte do Brasil e a força que tem a Arte, por sua característica sinestésica, muda um povo, por ser um canal de ativação de

afetividades. É na encruzilhada Religião x Arte que sua *performance* cultural se estabelece, porque encruzihar é um processo epistemológico.

A *performance* cultural de Clara dialoga com um país que estava em um momento de busca da nacionalidade, ao mesmo tempo em que realizava importantes e movimentados Festivais de Música e a TV era hegemônica, como produtora e transmissora de conteúdo. Nos anos 50, temos um otimismo nacional presentificado na construção de Brasília, a Capital Federal. Nos anos 60 temos a quebra, com o Estado estabelecendo até mesmo o padrão ideal da família brasileira, além de censuras e proibições de toda ordem. Em todos esses processos, a classe artística sempre fora mobilizadora de questões sociais junto à sociedade. A MPB conta a história do Brasil sendo a própria evolução do Samba: Samba canção, Samba exaltação, entre outros, como exemplo disso.

Clara Nunes, uma importante intérprete, que tem em seu corpo a vivência de todos esses períodos históricos, se permitiu aprofundar e compreender a religiosidade afro-brasileira, que nos constitui não só em nível intelectual, mas corporal, fazendo da sua profusão de fé um ato de transformação e diálogo intercultural. Clara dançou para aprender e compreender a nossa ancestralidade, escolhendo a fé como seu caminho de travessia pelas encruzilhadas propostas/permitidas.

De forma original – entendo que originalidade não é só ser autoral – a *performer* pauta com seu corpo uma escrita que borrou os limites entre Arte e Vida, registrando no imaginário brasileiro um texto de fé que é lido até hoje pelo e no corpo de quem canta/dança/visualiza sua obra.

Um texto que é lido também em meu corpo quando evoco a ancestralidade do meu pai, ao cantar Clara Nunes em meu coração-tambor.

Não é apenas a voz de meu pai que se tornou um elemento reverenciado em nossa terra natal. É sua presença. Seu **CorpoTexto** que se tornou a imagem de um coração que canta, se consolidando na constituição de um espaço cultural em sua homenagem. Um **CorpoTexto** que fugiu da proposta de se tornar um *Noite Ilustrada* ou *Nelson Gonçalves* do interior da zona da mata mineira, como os meios de comunicação local tentavam o rotular.

José Silva se tornou um dos maiores nomes do estilo *seresta* no interior de Minas Gerais, tecendo, com seu corpo negro, a costura de uma colcha de histórias bem alinhavada com toda a técnica da alfaiataria que também lhe habitava.

Seu **CorpoTexto** ecoou em mim o encantamento da música enquanto um texto que escreve a vida. A musicalidade de seu **CorpoTexto** constituiu nossa negritude, como nos ensinou que a música é também oração.

Foto 123: José Silva com o Conjunto Montanhez no Restaurante Pontenovense em Ponte Nova – MG.



Fonte: Arquivo do Autor.

Foto 124: Exposição José Silva: A voz da Noite no Espaço Multiuso José Silva na Câmara Municipal de Ponte Nova – MG com detalhe à placa com seu nome na entrada principal do Espaço.



Fonte: Arquivo Câmara Municipal de Ponte Nova.

Na busca de orar com o corpo, meu coração-tambor é arrebatado pelo compasso dos atabaques e passo a dançar com Oxum, a Orixá Rainha das Águas

Doces, que deixa a vida se fazer em suas entranhas e que, com um espelho na mão, se olha para se perceber e se reencantar.

Foto 125: Dançando com Oxum.



Fonte: Arquivo do Autor.

Foto 126: Centro Espírita Caboclo Mata Virgem – Ponte Nova (MG).



Fonte: Arquivo publicado na rede social (Instagram) do Centro.

Ao me reencantar com a trajetória da minha pele, percebi que somos todos seres em encruzilhadas, principalmente quando desejamos trilhar os caminhos da ancestralidade afro-ameríndia e, a partir dele, iniciarmos um processo de devoção da fé.

Este ebó, ora entregue, é apenas parte de um agradecimento a Exu, o Orixá das Encruzilhadas, por ter promovido a organização de um caos inicial, mas

riscando outros caminhos entrecruzados de análise da *performance* da fé de/com nossos ancestrais.

Mas este outro caminhar, vindo das próprias encruzilhadas, encontrará seu tempo para ser desvelado.

Adupé

“Clara

Abre o pano do passado

Tira a preta do cerrado

Põe rei congo no gongá

Anda, canta um samba

verdadeiro

Faz o que mandou o mineiro

Ó mineira”

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero Negro: Formas de representação do afro-brasileiro: In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações Performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 159-202.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010. p.95-113.
- ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. *Balançando o Brasil: a emergência da axé music e do pagode nos anos 90*. 2000. 290 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- BARROS, Anna. Perforçar: lugar como performance. In: MEDEIROS, Maria Beatriz, MONTEIRO, Marianna F.M. (org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.
- BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na música popular brasileira. In: REVISTA RELIGIÃO E SOCIEDADE, Rio de Janeiro, 27(2): p. 85-113, 2007. Disponível em: < https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005 >. Acesso em: 17/02/2021.
- BENY, Daniela. *Oju Omim Omorewá: o afoxé dança para Iansã*. Maceió: Editora Viva, 2017.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3.Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA, Ney A. de Barros. *Política educacional e cultural do Brasil*. Escola Superior de Guerra – Departamento de Estudos. 1974. (mimeo).
- BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. “Clara, Abre o Pano do Passado”: A experiência de construção do Memorial Clara Nunes. In: III SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 3, 2017, Florianópolis. Anais Eletrônicos.

Disponível em: <
<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/663/416>>.
 Acesso em: 21/07/2020.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Clara Nunes: Uma Cantora Popular. In: Eleonora Zicari de Brito; Mateus de Andrade Pacheco; Rafael Rosa. (Org.). *Sinfonia em Prosa: Diálogos da História com a Música*. 1ed. São Paulo: Intermeios, 2013, v., p. 149-161.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Clara Nunes: o canto como missão. *RECIIS*. Rio de Janeiro, v.4, n.3, p.103-117, Set-2010. Disponível em: <
<https://www.reciis.icict.fiocruz.br/index.php/reciis/article/view/668>>. Acesso em: 21/07/2020.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Clara Nunes: uma cantora popular. In: XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. Anais Eletrônicos. Disponível em: < https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772005_e6929ee4d510170ef804af2bbefe4bcc.pdf >. Acesso em: 21/07/2020.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Brasil mestiço pede a bênção, Mãe África. In. *O Canto Mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008, p. 118–153.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. “O povo é tudo!”: uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes. *ARTCULTURA*. Uberlândia, v.10, n.17, p. 191-204, jul-dez. 2008. Disponível em: < [file:///C:/Users/Emerson/Downloads/3232-Texto%20do%20artigo-12156-1-10-20091104%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Emerson/Downloads/3232-Texto%20do%20artigo-12156-1-10-20091104%20(1).pdf) >. Acesso em: 18/05/2020.

BRÜGGER, Silvia Maria Jardim. Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes. In. IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION – BRASA, 2008, Nova Orleans. Anais do IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association – BRASA. Nova Orleans, 2008. Disponível em: < http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Silvia-Brugger.pdf >. Acesso em: 18/05/2020.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni – 1 ed; 3 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos de 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. 2012, p. 1-25. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances_Culturais__Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf>. Acesso em: 21/07/2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de, REINATO, Eduardo Jose, CAPEL, Heloisa Selma Fernandes(org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.

CAMARGO, Robson Corrêa de. O texto espetacular: performances, teatro, teatros. In CAMARGO, Robson Corrêa de, REINATO, Eduardo Jose, CAPEL, Heloisa Selma Fernandes(org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011, p. 23-42.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. “A aula como performance cênica”. In CAMARGO, Robson Corrêa de, REINATO, Eduardo Jose, CAPEL, Heloisa Selma Fernandes (org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011, p. 135-143.

CARNEIRO, Edison. *Os Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CASÉ, Marcos. 20 anos de samba reggae. *A TARDE*. Salvador, 25 jul. 2006. Caderno 2, p. 4.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CASTRO, Fernando... [et al.]. *Quelé, a voz da cor: biografia de Clementina de Jesus*. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CASTRO, Ruy. *Carmem: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Daniel Santos, PEREIRA, Sayonara. O corpo é uma festa! Reflexões em torno da oralidade brasileira. REVISTA DO LUME. Campinas, n 10, 2016, p. 88 a 98. Disponível em: < <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/460> >. Acesso em: 18/05/2020.

COSTA, Alda Cristina Silva da, PALHETA, Arlene Nazaré Amaral Alves, MENDES, Ana Maria Pires, LOUREIRO, Ari de Sousa. Indústria cultural: revisando Adorno e Horkheimer. REVISTA MOVENDO IDÉIAS. Belém, v 8, n.13, p.13-22, jun 2003. Disponível em: < <https://core.ac.uk/download/pdf/161523059.pdf> >. Acesso em: 06/08/2020.

COUTINHO, Jorge, BAYER, Leonidas. *Noitadas do Samba* – foco da resistência. Rio de Janeiro: Arquimedes, 2009.

CSORDAS, Thomas. *Corpo/Significado/Cura*. Tradução de José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Revisão técnica de Carlos Alberto Steil e Luis Felipe Rosado Murilo. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DELTRAY, Giovanna. Guerreira: *Clara Nunes*. - 1. ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DORING, Katharina. Dona Nicinha de Santo Amaro e Dona Zelita de Saubara: matriarcas negras do Recôncavo Baiano. In SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 17 - 49.

ESTEVES, Ana Maria Pereira. Jenipapo, carvão e água: consentimento e resistência. in LIGIERO, Zeca, ZENICOLA, Denise (Org.). *Performance Afro-Ameríndia*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007, p. 81-95.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: Moreira, Nadilza Martins de Barros; Schneider, Liane (Orgs.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005, p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia-Desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento da minha escrita. In: Marcos Antônio Alexandre. (Org.). *Representações*

Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: Guerreira da Utopia*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2007.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. As tramas da dança afro contemporânea na cidade de São Paulo: práticas corporais, linhagens coreográficas e identidades múltiplas. In CAMARGO, Robson Corrêa de, REINATO, Eduardo Jose, CAPEL, Heloisa Selma Fernandes(org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011, p. 165-176.

GARCIA, Tânia da Costa. Carmem Miranda na Encruzilhada do Samba. In SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 161-177.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A noção de pessoa na África Negra. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). *La notion de personne en Afrique Noire*. Tradução por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros para uso didático de: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. *La notion de personne en Afrique Noire*. Paris: CNRS, 1981, p. 181–192.

HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio*. Série Educação para a paz. São Paulo: Petrópolis, 1998.

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva. Literatura e Performance: Dramas, Corpos e Vozes no Período Colonial Brasileiro. In CAMARGO, Robson Corrêa de, REINATO, Eduardo Jose, CAPEL, Heloisa Selma Fernandes(org.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011, p. 295-308.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das Origens: Estudo das Performances Afro-Ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca, ZENICOLA, Denise (Org.). *Performance Afro-Ameríndia*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. *Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2006.

LIGIÉRO, Zeca, SANTOS, Carlos Alberto dos (Org.). *Dança da Terra*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao Candomblé*. Rio de Janeiro, Record: Nova Era, 2004.

LIGIÉRO, Zeca, DANDARA. *Iniciação à Umbanda*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2000.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOPES, Luiz Paulo Moita, DURÃO, Fabio Akcelrud, ROCHA, Roberto Ferreira de. (orgs.). *Performances: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007.

MACEDO, Caio Richard de Araújo. O corpo encantado na performance cerimonial pankararu. 2019. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo.

MACHADO, Regina. Do cóccix ao fim do mundo: dois tempos de Elza Soares. In SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 179 -198.

MARTINS, Leda. Orelha do livro. In: LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS. Universidade Federal de Santa Maria. Letras nº 26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, 2003, p. 63-81. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> > Acesso em: 18/05/2020.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: Os Congados. In O PERCEVEJO – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, nº 12, 2003, p. 68 – 83.

MARTINS, Leda. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Eduções, 1997.

MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté Sob a Perspectiva Estética do Corpo*. Salvador: EGBA, 2008.

MELO, Henrique Furtado de, GODOY, Maria Carolina de. (Re)tecendo os espaços de ser: Sobre a escrevivência de Conceição Evaristo como recurso emancipatório do povo afro-brasileiro. ATAS DO V SIMELP SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Simpósio 3 - Literatura em trânsito: em viagem à casa do outro, 2017, p. 1285-1304. Disponível em: < <http://siba-ese.unisalento.it> > Acesso em: 06/02/2021.

MUNANGA, Kabengele. Mestiçagem como símbolo da identidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula. (orgs.). *Epistemologias do Sul*. – São Paulo: Cortez, 2010, p. 444–454.

MURAT, Rodrigo. *Zezé Motta: muito prazer*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. Coleção Aplauso. Série Perfil.

NOGUERA, Renato. Amenemope, o coração e a filosofia, ou a cardiografia (do pensamento). In: BRANCAGLION Jr., Antonio. SEMNA – Estudos de Egiptologia II / Antonio Brancaglioni Jr., Rennan de Souza Lemos, Raizza Teixeira dos Santos (orgs.). – Rio de Janeiro: Seshat – Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional, 2015, p. 117–127.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância Religiosa*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2020.

NUNES, Marcelo Costa, ALVES, Rafael. *Oyé Orixá: Umbanda e a síntese dos princípios do branco, do vermelho e do negro*. 1ª ed. – Brasília: Casa das Musas, 2009.

PASTRO, Tamara Cláudia Coimbra. *Os tons em trânsito de Clara Nunes: samba, carnaval e religião (1966-1980)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Ranhuras no objeto: ou hipótese para um diálogo entre Arthur Bispo do Rosário e Jean-Michel Basquiat. In: JÚNIOR, Robert Daibert, PEREIRA, Edimilson de Almeida. *No Berço da Noite: Religião e arte em encenações de subjetividades afrodescendentes*. Juiz de Fora: MAMM, 2012, p. 41 – 62.

PESTANA, Sandra R. F. Trajes que criam corpos, corpos que criam trajes. In: ANAIS DO COLÓQUIO DE MODA. ABEPEM – Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, 2014, GT 11, p. 1 – 14.

PIMENTA, Denise. Esboço para uma antropologia dos corpos que creem: a experiência de uma romaria. In: DAWSEY, John, MOLLER, Regina, MONTEIRO, Mariana [et. al.]. *Antropologia e Performance: ensaios napedra*. – São Paulo: Terceiro nome, 2013.

RAMOS, Jarbas Siqueira. Notas sobre o Corpo-Encruzilhada: Entre o ritual e a cena. In: CARNEIRO, Ana, KEISERMAN, Nara (orgs). *Criações e pedagogias artísticas experimentadas*. – 1 ed. Jundiaí (SP): Paco, 2018, p. 37 – 60.

REFKALEFSKY, Margaret. *Corpo e alma no desfile da Sapucaí*. – 1 ed. Belém [PA]: Cultural Brasil, 2019.

RIBEIRO, Juliana. Clementina Cadê Você?: A Construção de Espaços de Pertença na Escuta de Clementina de Jesus. In: SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 97-116.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processos de Formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, 2005.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANTANA, Marilda. O ABC do samba: Alcione, Beth Carvalho e Clara Nunes. In SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 135 -158.

SANTANA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Elzelina Dóris dos. *Contando a história do Samba*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

SANTOS, Cláudio Alberto dos. Dança moçambiqueira – liturgia do corpo/espço/tempo, in LIGIERO, Zeca, ZENICOLA, Denise (Org.). *Performance Afro-Ameríndia*. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2007, p. 81-95.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a Morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1984.

SCHECHNER, Richard. *Performance e Antropologia*. – Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiero; [tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior ... et al.]. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. Aplauses Books, 1973.

SILVA, Alissam Maria. *Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Centro de Letras e Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 270 p., 2020.

SILVA, Leila Leandro Assunção da. *Clara Nunes como obra de arte: a epistemologia das ciências humanas a partir da cultura musical*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Natal: 143 p., 2013.

SILVA, Maria Gonçalves da, TEIXEIRA, Josemir Nogueira. *Clara Nunes nas memórias de sua irmã dindinha Mariquita*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2020.

SILVA, Marlon de Souza. Clara Miranda, Carmen Nunes: Em busca da valorização de uma cultura mestiça, in BRÜGGER, Silvia Maria Jardim (org.). *O Canto Mestiço de Clara Nunes*. São João del-Rei, MG: UFSJ, 2008, p. 72-99.

SILVA, Rosemere Ferreira da. Entre o literário e o existencial, a “escrevivência” de Conceição Evaristo na criação de um protagonismo feminino negro no romance Ponciá Vicêncio. In: ENTRELETRAS, Araguaína/TO, v. 8, n. 1, jan./jun. 2017 (ISSN 2179-3948 – online), p. 7–23. Disponível em: < <https://www.sistemas.uft.edu.br>>. Acesso em: 17/02/2021.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. 2.ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SISAN, Claudia. O *ogbon* de Mart'nália: mais uma bamba do samba. In SANTANA, Marilda (Org.). *As Bambas do Samba: Mulher e Poder na Roda*. 2.ed. Salvador: EDUFBA, 2019, p. 199-219.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

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

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação Cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e Ritual: a dança das labás no Xirê*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Eros Volússia: dança e antropofagia, in LIGIERO, Zeca, SANTOS, Carlos Alberto dos (Org.). *Dança da Terra*. Rio de Janeiro: Papel Virtual Editora, 2005, p. 137-151.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OBRAS CONSULTADAS

ABREU, Andrea Vicente Toledo. *O cultivo dos sonhos: uma cartografia das políticas públicas de cultura da zona da mata mineira*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2013.

BARCELLOS, Mario Cesar. *Os orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia*. – 5. Ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith e GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2001.

BAUER, Martin W., GASKELL, George (orgs.). *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho Guareschi. 13 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

CORDEIRO, Maria da Conceição da Silva. *Doença de feitiço, ações terapêuticas e os percursos de cura em terreiros de umbanda e candomblé em Macapá-AP*. 2016. 228 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará.

FRANÇA, Júnia Lessa, VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Colaboração: Maria Helena de Andrade Magalhães, Stella Maria Borges. 8.ed.rev. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

GOETZE, Paulo. *Daniela Mercury: trajetória, produção e inovação*. Salvador – BA. Editora Derives, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. *Teatro das origens: estudo das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: A poética e a política do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras da natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

SILVA, Soraia Maria. *Poemadaçando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas Pesquisas Antropológicas sobre Religiões Afro-Brasileiras*. – 1ª ed., 2ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SILVA, Emerson de Paula; FREIRE, Adriana Cerqueira; CONCÍLIO, Vicente; LANARI, Raul Amaro de Oliveira. *A gira da vida que gira a vida: a carreira de Clara Nunes a partir de seu processo iniciático religioso*. 2021. No prelo.

TRISTÃO, Waldete, BRESSANE, Caco. *Conhecendo os Orixás: de Exu a Oxalá*. São Paulo: Arole Cultural, 2018.

SITES CONSULTADOS

<https://www.ebc.com.br/cultura/galeria/videos/2012/08/margareth-menezes-fala-de-suas-influencias-musicais-e-da-dicas-para>

<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2019/10/27/noticias-musica,252648/margareth-menezes-lanca-autentica-e-fica-a-vontade-como-compositora.shtml>

<https://www.ofuxico.com.br/fotos-de-famosos/daniela-mercury-puxa-a-pipoca-vestida-de-rainha-do-samba/2016/02/05-9412.html>

<https://www.marienedecastro.com.br/bio.php#>

<http://blogs.opovo.com.br/discografia/2013/04/23/mariene-de-castro-fala-sobre-sua-homenagem-a-clara-nunes/>

<http://blog.optemais.com.br/carmen-miranda/>

<https://margarethmenezes.com.br/category/linha-do-tempo/>

<http://www.cnbbne1.org.br/breve-historia-de-nossa-senhora-de-aparecida/>

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0501200909.htm>

<https://www.todamateria.com.br/tropicalismo/>

<http://www.conhecendomuseus.com.br/museus/memorial-clara-nunes/>

https://www.ebiografia.com/nana_vasconcelos/#:~:text=M%C3%BAsico%20brasileiro,Biografia%20de%20Nana%20Vasconcelos,revista%20americana%20de%20jazz%20DownBeat.&text=Com%20onze%20anos%20ganhou%20seu,pai%20que%20tamb%C3%A9m%20era%20m%C3%BAsico.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario>

<https://entretenimento.r7.com/cinema-e-series/diretora-celebra-filme-sobre-clara-nunes-nosso-caldeirao-mestico-04102019>

https://www.soportugues.com.br/secoes/curiosidades/Curiosidades_italico.php

<https://medium.com/@shaonnyakaiama/clara-nunes-a-rainha-da-porra-toda-2c7658d143ab>

https://www.otempo.com.br/polopoly_fs/1.1570139!image/image.JPG_gen/derivatives/main-horizontal-photo-gallery-leading-resize_620/image.JPG

<http://portalhora.com.br/noticia/5723/em-sua-serie-de-contos-de-misterios-de-imituba-escritor-dario-cabral-da-silva-neto-apresenta-quot-a-dama-de-branco-da-praia-da-vila-quot>

https://br.freepik.com/fotos-premium/encruzilhada-direita-ou-esquerda-duas-direcoes-diferentes-conceito-de-escolher-a-maneira-correta_3102905.htm

https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-878317184-kit-com-10-novelos-de-l-para-tric-l-mollet-40-g-circulo-_JM?quantity=1

<https://br.pinterest.com/pin/818881144736685225/>

<https://www.lamitec.com.br/produtos>

<https://www.maxpixel.net/Sew-Round-Needle-Needle-Cord-Metal-Leather-1687388>

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wool_skein_coloured_with_natural_dyes_in_digo,_lac,_madder_and_tesu_by_Himalayan_Weavers_in_Mussoorie.jpg

<https://www.institutoclaranunes.com/memorial-clara-nunes>

https://www.youtube.com/results?search_query=instituto+clara+nunes

<http://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/IIISIHTP/paper/viewFile/663/416>

https://www.ba.senac.br/servicos/coluna_raul_lody/8298?title=onje-funfun%3A-comida-branca

<https://conceito.de/sinapse>

<https://www.todoestudo.com.br/biologia/sinapses>

https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdiasnascimento/sankofa/?content_link=6#:~:text=Adinkra%20%C3%A9%20o%20nome%20de,e%20da%20Costa%20do%20M

arfim.&text=Sankofa%2C%20um%20dos%20adinkra%20mais,o%20presente%20e%20o%20futuro.

<https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/entenda-o-que-e-orixa-de-frente-adjunto-e-ancestral,b322db0e3ed5ea01e658ea3555fa598adae2cgo7.html>

<https://dicionariompb.com.br/conjunto-nosso-samba/dados-artisticos>

<http://www.gresportela.org.br/>

<https://fdr.com.br/2020/10/03/classe-social-descubra-se-pertence-ao-grupo-b-ou-c/>

<https://www.todamateria.com.br/congada/>

https://www.unicamp.br/folclore/folc6/fofia_de_reis.html#:~:text=A%20Folia%20de%20Reis%20ou,o%20Deus%20menino%20na%20lapinha.

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/>

<http://claranunesvozdeouro.blogspot.com/2018/04/ivone-lara-o-inicio-em-disco-por.html>

<https://www.geledes.org.br/para-que-nao-se-deixe-de-cantar-jovelina-perola-negra-e-o-seu-samba-de-sorriso-aberto/>

<https://jundiai.sp.gov.br/noticias/2019/08/27/mes-do-patrimonio-recebe-leci-brandao-para-bate-papo-sobre-samba/>

<https://www.iica.org.br/pt/prensa/noticias/consagrada-artista-martnalia-se-une-homenagem-do-iica-aos-trabalhadores-da-cadeia>

<https://br.pinterest.com/pin/290130400967656209/>

<https://portalpopline.com.br/>

<https://heloisatolipan.com.br/gente/aline-calixto-vai-comandar-bloco-de-carnaval-em-tributo-a-clara-nunes/>

www.rioecultura.com.br/coluna_mpb/coluna_mpb.asp?col_mpb_cod=172

OUTROS MATERIAIS CONSULTADOS:

A TAL GUERREIRA. Direção: Marcelo Caetano. Co-produção: Jurandir Müller. Fotografia: Jurandir Müller. Roteiro: Marcelo Caetano. Edição: Patrício Salgado. Empresa produtora: Paleo TV. Montagem: Paulo Marques. Interpretação Musical: Barão di Sarno, Lucas Martins. Documentário Nacional. São Paulo, 2008, 14 min, son, color.

CLARA NUNES Os musicais do Fantástico das décadas de 70/80. Produzido por Luiz Ferreira. Coordenação geral: Luiz Garcia. Direção: Aloysio Legey, Eid Valesco, José Itamar de Freitas, José Mário e Nilton Travesso. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2008. 1 DVD (65 min.), son., color.

CLARA ESTRELA. Direção: Rodrigo Alzuguir e Suzanna Lira. Produção: Susanna Lira. Produção Executiva: Susanna Lira e Livia Nunes. Empresa produtora: Modo Operante. Montagem: Paulo Mainhard. Mixagem: Bernardo Uzeda. Roteiro: Rodrigo Alzuguir. Narração: Dira Paes. Assistente de Direção: Muriel Alves. Pesquisa de Imagens: João G Joannou. Pesquisa: Rodrigo Alzuguir e Renata Alzuguir. Entrevistados: Clara Nunes. Fotografia adicional: Jorge Bernardo. Coordenação de Finalização: Tito Gomes. Colorista: Fernando Sequeira. Documentário Nacional. Rio de Janeiro, 2017, 70 min, son, color.

CLARA Programa da Série Biografia de Clara Nunes. Direção: Darcy Burger. Produção Canal Brasil. Rio de Janeiro, 2012, son., color.

ANEXO A

TRABALHOS SOBRE CLARA NUNES ENCONTRADOS NO CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES:

BAPTISTA, Rachel Rua. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira* 01/10/2005 112 f. Mestrado em CIÊNCIA SOCIAL (ANTROPOLOGIA SOCIAL) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH.

JESUS, Fabiane Teixeira de. *AS CORES DA NAÇÃO: Um estudo discursivo de artigos colocados em circulação pela mídia impressa sobre o “novo” lugar do “negro” no conjunto da sociedade nacional* 24/06/2014 219 f. Doutorado em LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, Campinas Biblioteca Depositária: IEL.

PASTRO, Tamara Cláudia Coimbra. *OS TONS EM TRÂNSITO DE CLARA NUNES: samba, carnaval e religião (1966-1984)* 02/03/2018 undefined f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, Uberlândia Biblioteca Depositária: undefined.

SANTOS, Miriam Conceição dos. *Ponto cantado, encantando o ponto: Clara Nunes na interpretação dos cânticos de umbanda e candomblé na vida musical brasileira* 03/04/2014 102 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFSC.

SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. *Dos orixás ao “black is beautiful”: a estética da negritude na música popular brasileira* 23/05/2014 182 f. Doutorado em COMUNICAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPE.

SILVA, Leandro Assunção da. *Clara Nunes como obra de arte: a epistemologia das ciências humanas a partir da cultura musical* 22/03/2013 135 f. Doutorado em CIÊNCIAS SOCIAIS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO

GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca Depositária: BCZM e Setorial do CCHLA-UFRN.

SOARES, Mariana de Toledo. *O Brasil negromestiço de Clara Nunes (1971-1982)*¹
16/05/2016 149 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária:
PUC-SP.