

Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes

Profa. Dra. Silvia Maria Jardim Brügger
Universidade Federal de São João del Rei

INTRODUÇÃO

Antes de analisar como se apresentam na obra da cantora Clara Nunes as idéias de mestiçagem e afro-descendência, cabe, primeiramente, apresentar a personagem em questão. Clara Nunes foi uma cantora brasileira que construiu sua carreira entre fins da década de 1960 e início da de 1980 e deixou nome, na história da música popular brasileira, vinculado, sobretudo, à profunda relação com o samba e com as religiões afro-brasileiras. A imagem que apresentava no final de sua carreira cristalizou-se na memória dos que a puderam ver e ouvir: cabelos crespos e bastante volumosos; o uso de roupas brancas, guias das entidades da umbanda e do candomblé, tiaras de flores na cabeça. Essa caracterização relaciona-se diretamente com as idéias que pretendo analisar em sua obra musical.

No entanto, essa imagem e essa relação nem sempre estiveram presentes na carreira da cantora. Nascida no interior das Gerais, Clara, no início da década de 60, se destacou no cenário musical de Belo Horizonte, cantando na noite, no rádio e chegando mesmo a apresentar um programa seu na TV Itacolomy. Tudo isso depois de haver se sagrado vencedora da fase mineira do Concurso “A Voz de Ouro ABC” e ter alcançado o terceiro lugar no certame nacional, disputado em São Paulo, em 1961. O crescimento na carreira, porém, requeria sua mudança para o Rio de Janeiro, onde assinou contrato com a Gravadora Odeon e lançou seu primeiro LP em 1966. “A Voz Adorável de Clara Nunes” dedicava-se, sobretudo, a boleros e sambas-canção, pautados na intenção de fazê-la “um Altamar Dutra de saias”¹. O disco, porém, foi um fracasso comercial. Dois anos depois, Clara lançou “Você Passa, Eu Acho Graça”, Lp cujo título fora tomado do samba de autoria de Carlos Imperial e Ataulpho Alves e que marca a aproximação da cantora em relação ao gênero que a consagraria posteriormente. Além dessa música, o disco trazia composições de Martinho da Vila e Darcy da Mangueira. Mas a marca de cantora romântica ainda se fazia forte e sua forma de interpretar continuava presa aos parâmetros do disco anterior. O Lp alcançou alguma projeção, mas nada que representasse a consolidação de sua carreira ou de seu espaço dentro da gravadora. O

¹ Entrevista concedida por Alaíde Araújo, divulgadora na época da Gravadora Odeon, a Silvia Brügger e Josemir Teixeira, no Rio de Janeiro, em 06/05/2007.

terceiro Lp, “A Beleza que Canta”, de 1968, aproximava-se ainda mais do estilo do primeiro e em nada contribuía para alavancar seu trabalho².

O sucesso de fato só veio quando, a partir de 1970, passou a produzi-la o radialista Adelzon Alves³. De formação socialista e responsável por um programa de sucesso na Rádio Globo, “O Amigo da Madrugada”, dedicado, sobretudo, ao samba, propôs-se a direcionar a carreira da cantora para o que considerava as raízes da cultura brasileira, inspirando-se na figura de Carmen Miranda. Segundo ele, “depois que a Carmen Miranda morreu, nenhuma artista brasileira é uma imagem áudio e visual afro-brasileira, que é o morro.”⁴ À valorização do samba de morro carioca somava-se também a busca por inspiração em ritmos e tradições nordestinas e populares, como cantos de trabalho de pescadores; xulas de capoeira; xotes; frevos; cirandas; forrós.

Esse direcionamento 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. Segundo Marcelo Ridenti, “(...) nos anos 60 e início dos 70, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro (...)”⁵. A produção de uma música engajada – com suas diversas matizes - insere-se neste contexto. Se antes de 1964 havia setores artísticos 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 esses setores aflorou com mais intensidade. Com o fechamento de espaços de ligação 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,

² Para se ter uma idéia da repercussão dos discos, o de 1966 – “A Voz Adorável de Clara Nunes – vendeu 3.100 exemplares, o de 1968 – “Você passa, Eu Acho Graça” -, 6.900 e o de 1969 – “A Beleza que Canta”, 6.500. Dados da Gravadora Emi-Odeon, publicados no Jornal “Estado de Minas”, em 03/04/1983.

³ A guinada na carreira aparece nos dados relativos à vendagem dos Lps produzidos por Adelzon Alves: o primeiro deles de 1971, “Clara Nunes”, alcançou a marca de 23.900 exemplares vendidos; o de 1972, “Clara Clarice Clara”, 40.400, o de 73, “Clara Nunes”, 75.600 e o de 74, “Alvorecer”, 312.000. Dados da Gravadora Emi-Odeon, publicados no Jornal “Estado de Minas”, em 03/04/1983.

⁴ Entrevista concedida por Adelzon Alves a Silvia Brügger e Josemir Teixeira, na Rádio MEC, Rio de Janeiro, em 16/04/2004.

⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000, p. 11.

coincidindo com um período de afirmação de uma verdadeira indústria cultural no país. Assim, na época, são produzidos espetáculos como *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Rosa de Ouro*, que, com suas singularidades, têm em comum a busca por trazer à tona o “popular”⁶. 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 capitalista⁷.

Por outro lado, essa proposta encontrou uma cantora que possuía em sua trajetória uma forte relação com o universo popular. Nascida no interior das Gerais e filha de violeiro e folião de Reis, vivenciou folguedos como os de Reis, as Pastorinhas e o Congado, desde a infância. Assim, entendo que a proposta política de Adelzon Alves encontrou uma cantora que, se havia gravado boleros e feito incursões pelo iê-iê-iê, possuía, no entanto, uma experiência pessoal e familiar da cultura popular que o produtor propunha resgatar. Pode-se dizer que Clara realizou, a partir de então, uma reapropriação de sua própria experiência familiar, o que foi fator importante para o sucesso do projeto e para sua assimilação pela própria intérprete. De tal forma que ela não mais o abandonou, mesmo quando deixou de ser produzida pelo radialista em 1974.

É a partir, portanto, de 1971 que as idéias de mestiçagem e afro-descendência se fazem sentir na obra da intérprete⁸. Assim, nesta comunicação, tomarei para análise esse período de sua carreira, entre os anos de 1971 e 1983.

Brasil Mestiço pede a bênção, Mãe África

A idéia de uma filiação cultural entre Brasil e África faz-se presente em diversas gravações de Clara Nunes, entre 1971 e 1983. A primeira delas é a música inicial de trabalho de Clara, na fase sob a produção de Adelzon Alves: “Misticismo da

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). SP: Annablume, 2001.

⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000.

⁸ Antes disso, Clara Nunes já havia gravado alguns sambas e mesmo uma música com referência aos orixás (Guerreiro de Oxalá, composição de Carlos Imperial, gravada no Lp “A Beleza que Canta”). No entanto, essas gravações não representavam um direcionamento mais efetivo de sua carreira no sentido da construção de um discurso sobre o popular, o afro ou a mestiçagem na cultura brasileira.

África ao Brasil”, composição de Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão, sambarenredo da Escola de Samba Império da Tijuca⁹:

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

*Lua alta som constante
Ressoam os atabaques
Lembrando a África distante
E o rufar dos tambores
Lá no alto da serra
Personificando o misticismo
Que aqui se encerra*

*Saravá pai Oxalá que meu samba inspirou
Saravá todo povo de Angola agô
Agô ô ô ô...*

*Lá na mata tem mironga
Eu quero ver
Lá na mata tem um coco
Nesse coco tem dendê*

*Das planícies as cochilhas
O misticismo se alastrou
No torvelhinho de magia
Que preto velho ditou
E o fetiche e o quebranto
Ele nos legou*

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

*Tem areia ô, tem areia
Tem areia no fundo do mar, tem areia*¹⁰

A evocação à vinda da África, especificamente, de Angola, a construção do gongá (altar) na Bahia, a vinculação com a magia e com as entidades do candomblé e da umbanda, tudo contribui não só para afirmar a relação da cultura brasileira com a África, mas a da própria cantora com esse universo místico. A forma como ela inicia a música lembra uma declaração, o primeiro verso é mais declamado do que cantado,

⁹ Esta música antes de ser gravada no LP “Clara Nunes”, de 1971, foi gravada, no mesmo ano, em um compacto simples da cantora (Odeon – 7B-488), tendo do outro lado a música “Festa para um Rei Negro”, de Zuzuca.

¹⁰ “Misticismo da África ao Brasil” (BREMI0301245), Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão, gravada no LP “Clara Nunes”, gravadora Odeon, 1971.

sendo seguido pelo coro que a introduz propriamente na música, numa estrutura semelhante à responsorial típica do universo musical afro-brasileiro¹¹. No entanto, apesar do ritmo do samba enredo e dos instrumentos percussivos, como o tamborim, o repinique e o agogô, presentes no arranjo, fica nítida a busca de uma harmonia com violão, contrabaixo e a presença de naipes de cordas e metais, dando um efeito menos marcante à força da percussão¹². Por exemplo, a letra evoca os tambores e os atabaques, mas eles não se fazem presentes no arranjo. Coincidentemente ou não, no início deste ano de 1971, Clara havia viajado à África, passando pela África do Sul, Moçambique e Angola, onde juntamente com Ivon Cury, participou do primeiro concurso de Miss desse país. Nesta viagem, segundo afirmou, em uma matéria publicada na Revista Romântica, assistiu danças populares de Angola, em uma quadra semelhante à da Escola de Samba Mangueira¹³. Além disso, declarou ter trazido de lá não só souvenirs, mas roupas, colares e peças de artesanato¹⁴. Iniciava, portanto, o seu conhecimento daquela cultura, bem como a perceber sua relação com o universo popular brasileiro, que passaria a entoar em suas gravações e *performances*.

Vale ainda destacar a relação direta estabelecida, na letra da música, entre Angola (África) com a Bahia (Brasil). A Bahia aparece, na música e no imaginário brasileiro, como lugar por excelência da herança africana. Lívio Sansone identifica a existência de uma “cultura afro-baiana”, centrada nas práticas e nos símbolos das religiões dos orixás, na culinária, com as comidas de santo e com o uso do azeite de dendê, e na música de percussão¹⁵. É interessante notar que esses elementos presentes na vida, na obra e na *performance* de Clara Nunes fazem com que muitas vezes ela seja

¹¹ O responsório caracteriza-se pelo diálogo e, muitas vezes, o desafio entre os cantadores. Não é o que se observa na gravação de Clara. Mas ela inicia o samba-enredo com uma introdução declamada, parecendo dialogar com o coro que a chama para a música. A estrutura responsorial está presente, por exemplo, no jongo e no partido-alto. Segundo Robert Farris Thompson, “o canto responsório imbricado [*overlapping*] fornece a estrutura formal das canções centro-africanas”. THOMPSON, Robert Farris. *Tango: the art history of love*. New York: Pantheon Books, 2005. Apud SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: Jongueiros Cumba na Senzala Centro-Africana” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949*. (No prelo).

¹² A análise dos parâmetros musicais foi feita pelo músico Edimar Ubirajara da Silva.

¹³ Note-se que, nesse momento, a referência de escola de samba para Clara era a Mangueira, escola cuja quadra freqüentava juntamente com sua amiga e divulgadora da Gravadora Odeon, Alaíde Araújo, antes de conhecer e se encantar pela Portela. Cf. Entrevista concedida por Alaíde Araújo, divulgadora na época da Gravadora Odeon, a Silvia Brügger e Josemir Teixeira, no Rio de Janeiro, em 06/05/2007.

¹⁴ MARTIN, Paulo. “Clara Nunes acha que apanhando é que se aprende”. Revista Romântica, no. 125.

¹⁵ Sansone trabalha com as questões étnicas em Salvador, no início dos anos 2000, e identifica a presença também de uma nova cultura negro-baiana, baseada na cor e no uso do corpo, ligada diretamente a uma cultura juvenil e à indústria do lazer e da música, com um caráter mais internacional. Cf. SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade*. Rio de Janeiro/Salvador: Pallas/ Edufba, 2004.

identificada com a Bahia e muitos a tomem mesmo como baiana. Essa associação passa pelo fato da Bahia aparecer como o local, por excelência, do Brasil negro¹⁶.

Não teria condição aqui de analisar as diversas músicas em que essa temática de uma filiação cultural à África se apresenta. Por isso, depois de tratar da primeira delas, gravada em 1971, passo a abordar uma, presente no último Lp de Clara, Nação, de 1982. Trata-se do baião “Mãe África”, de Paulo César Pinheiro e Sivuca:

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

No sertão Mãe Preta me ensinou
Tudo aqui nós que construiu
Fio tu tem sangue nagô
Como tem todo esse Brasil

Oiê pros meus irmãos de Angola, África
Oiê pra Moçambique e Congo, África
Oiê pra toda nação Banto, África
Oiê do tempo do Quilombo, África

Pelo bastão de Xangô
E o caxangá de Oxalá
Filho Brasil pede a benção BIS
De mãe África

O título da música e o teor da letra explicitam plenamente seu sentido. Todo Brasil tem sangue africano, representado na canção pelos nagôs, e foi amamentado pela “Mãe África”. Por isso, saúdam-se os irmãos de Angola, Moçambique, Congo e da nação Banto e pede-se a bênção à “Mãe África”, responsável pela presença no Brasil das religiões dos orixás, expressa no bastão de Xangô e no caxangá de Oxalá.

Esta valorização de uma filiação do Brasil à África relaciona-se, em uma via de mão-dupla, com os posicionamentos de parte do movimento negro. Segundo Hanchard, o movimento negro no Brasil pode ser dividido em duas correntes: uma americanista e outra africanista. Para os primeiros, a referência seria a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos. Para os segundos, os embates revolucionários da

¹⁶ Não é desprovido de significado o fato da música de maior sucesso do Lp Clara Nunes, de 1971, o primeiro de mais destaque na carreira da intérprete, ser exatamente a música “É, Baiana!”, composição de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio dos Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio. Neste disco, são três as músicas com referência explícita a Bahia: além das duas já citadas, Aruandê... aruandá, de autoria de Zé da Bahia.

descolonização presentes no território africano¹⁷. Segundo o autor, as poucas mobilizações de maior relevância do movimento negro brasileiro, deram-se através da ênfase no cultural - no universo dos símbolos considerados caracteristicamente negros, de origem africana - e não através das organizações políticas e partidárias, ou atos violentos; ou seja, foram de inspiração africanista.

Os anos 70/80 foram momentos de crescimento do movimento negro no Brasil, o que, segundo Sansone, se explica por dois motivos:

“(...) por um lado, através da mobilidade social ascendente, uma nova geração de trabalhadores negros deparou com barreiras à cor que não tinham sido percebidas até então, uma vez que as expectativas, em termos de direitos civis, costumavam ser baixas entre os pobres. Por outro lado, esses trabalhadores negros tinham mais tempo e dinheiro para gastar na organização da comunidade e nas atividades de lazer. Formaram-se novos movimentos negros e associações carnavalescas inteiramente negras. A cultura e a religião negras ganharam maior reconhecimento oficial.”¹⁸

Datam deste período a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), o Movimento Negro Unificado (MNU) e a Pastoral do Negro da Igreja Católica. Além de organizações de caráter marcadamente cultural, como: o bloco afro Ilê Aiyê, fundado em 1974, em Salvador, no qual só se admitia a participação de negros; o movimento Black Soul, com inspiração norte-americana e que permitiu a afirmação de uma identidade negra entre os jovens cariocas; e a GRAN Quilombo, fundada pelo portelense Antonio Candeia Filho, como uma forma de resistência cultural negra¹⁹. Clara, assim como outros artistas²⁰, apoiou a criação da GRAN Quilombo, freqüentou sua quadra e desfilou pela escola. A Quilombo não pretendia ser apenas uma escola de samba, mas como seu próprio nome indica um local de resistência pelo cultural²¹, de afirmação da “autêntica” cultura negra brasileira.

¹⁷ HANCHARD, Michael. *Orfeu e o Poder – Movimento negro no Rio e São Paulo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

¹⁸ SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/RJ: EDUFBA/Pallas, 2004, pp. 43-44.

¹⁹ BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A Chama não se apagou”: *Candeia e a GRAN Quilombo – Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2005; SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/RJ: EDUFBA/Pallas, 2004; HANCHARD, Michel G. *Orfeu e o Poder: Movimento Negro no Rio e São Paulo (1945-1988)*. RJ: EDUERJ, 2001.

²⁰ Entre eles, pode-se citar Elizeth Cardoso, João Nogueira e Martinho da Vila.

²¹ Note-se que a escola se intitula Grêmio Recreativo de Arte Negra (GRAN) Quilombo e não Grêmio Recreativo Escola de Samba (GRES). Sobre a escola e seu mentor Antônio Candeia Filho, cf.

Candeia o principal idealizador da escola era compositor de diversas músicas gravadas por Clara²² e, além disso, seu amigo. As rodas de samba em sua casa eram famosas²³ e Clara, sempre que possível, se fazia presente, garimpando novas músicas e apreciando o coelho preparado por Dona Leonilda, esposa do compositor²⁴. Esses encontros podiam propiciar não apenas trocas musicais, mas também políticas, que se desdobravam, por exemplo, no apoio e na participação na Quilombo.

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

Essa valorização da relação com a África teve implicações também no campo religioso. Segundo Prandi,

“(...) o primeiro centro de umbanda teria sido fundado no estado do Rio de Janeiro, em meados dos anos 1920, como dissidência de um kardecismo que rejeitava a presença de guias negros e caboclos, considerados pelos espíritas mais ortodoxos como espíritos inferiores. Logo,

BUSCACIO, Gabriela. “A chama não se apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo – Movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, em 2005.

²² Músicas de Candeia gravadas por Clara: Anjo Moreno, gravada no LP “Clara Clarice Clara”, de 1972; Sindorerê, gravada no LP “Alvorecer”, de 1974; O Mar Serenou e O Último Bloco, gravadas no LP “Claridade”, de 1975; Partido Clementina de Jesus, no LP “As Forças da Natureza”, de 1977; Outro Recado, em parceria com Casquinha, gravada no LP “Guerreira”, de 1978; Minha Gente do Morro e Ê Favela, ambas em parceria com Jaime, gravadas no LP “Esperança”, de 1979; Dia a Dia, também em parceria com Jaime, e Regresso, ambas gravadas no LP “Brasil Mestiço”.

²³ Segundo João Baptista Vargens, autor de uma biografia de Candeia e amigo do compositor, na casa de Candeia, em especial, depois do acidente que o deixou paraplégico, “tudo era motivo de pagode: um samba novo, um ensaio para algum show, uma entrevista a ser concedida, uma viagem... Pouco a pouco todos os espaços da grande casa eram ocupados. À proporção que o samba esquentava, Candeia telefonava convocando os amigos (...). Durante esses pagodes (festas), muitos pagodes (músicas) foram compostos, outros foram ouvidos e, posteriormente, gravados. Filmes, escola de samba, cenas para televisão, shows, entre outras coisas, nasceram na ‘casa Candeia’. As idéias e as canções estão perpetuadas em jornais, revistas, discos, teipes.” Cf. VARGENS, João Baptista M. “Candeia – Luz da Inspiração”. RJ: FUNARTE, 1997, p. 59.

²⁴ VARGENS, João Baptista M. “Candeia – Luz da Inspiração”. RJ: FUNARTE, 1997, p. 61.

seguiu-se a formação de muitos outros centros desse espiritismo então chamado de espiritismo de umbanda.”²⁵

Assim, segundo o autor, até os anos de 1950, as religiões afro-brasileiras teriam passado por um processo “de apagamento de características de origem africana e sistemático ajustamento à cultura nacional de preponderância européia, que é branca”²⁶. Stefania Capone aponta uma mudança nesse processo:

“(…) até os anos 1970 a umbanda ‘branca’ era valorizada perante o candomblé, que continuava a ser fundamentalmente ‘coisa de negros’, a partir dessa década a imagem do candomblé mudou consideravelmente. O candomblé vê seu prestígio social aumentar com a participação crescente de brancos e, sobretudo, de intelectuais que lhe dão visibilidade social e peso cultural renovado. Hoje, ser iniciado no candomblé eleva o *status* de um médium de umbanda, oferecendo-lhe uma margem de manobra maior no mercado religioso.

(…) A umbanda é considerada por muitos médiuns uma via de acesso ao candomblé, uma espécie de preparação para atingir um nível superior. Iniciar-se no candomblé significa um retorno às origens, uma maneira de tornar-se ‘africano’!”²⁷

Diferentemente de Prandi, porém, Capone não pensa a umbanda como uma religião que se oponha ao candomblé, ou mesmo que represente uma degeneração em relação a uma tradição autenticamente africana. Para ela, devem-se pensar as religiões afro-brasileiras como um *continuum*, no qual as diferenças entre os cultos não são tão marcantes. Não se trata, pois, de opor um pólo mais negro, africano ou tradicional a outro mais branco, europeu ou degenerado. A autora entende que, apesar do discurso de intelectuais e religiosos, essas religiões são frutos de um processo de construção cultural que se deu no Brasil. Assim, mesmo os candomblés tidos como mais “puros” ou tradicionais, como os de nação nagô, não possuem uma origem única e exclusiva na

²⁵ PRANDI, Reginaldo. “Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização” IN: CAROSO, C. e BACELAR, J. (org.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira: Religiosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida*. RJ/Salvador: Pallas / CEAO, 2006, p. 98.

²⁶ PRANDI, Reginaldo. “Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização” IN: CAROSO, C. e BACELAR, J. (org.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira: Religiosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida*. RJ/Salvador: Pallas / CEAO, 2006, p. 100.

²⁷ CAPONE, Stefania. *A Busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. RJ: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004, pp. 26-27.

África. A busca de africanização aparece no discurso de intelectuais e do povo de santo como um instrumento político, como uma instância de legitimação. Capone afirma que o próprio termo “afro-brasileiro” – embora o mantenha em seu trabalho - tende a reforçar essa busca da África como referencial de origem²⁸.

De qualquer forma, Capone e Prandi estão de acordo quando afirmam uma expansão do candomblé, a partir dos anos 1960/70, com a instalação de casas no sudeste e a incursão de terreiros de umbanda pelo candomblé. Tudo isso se articulava com o movimento de valorização das tradições populares pelos setores artísticos e intelectuais. Nas palavras de Prandi,

“Nesse período da história brasileira, as velhas tradições religiosas de origem africana, até então preservadas na Bahia e outros pontos do país, encontraram excelentes condições econômicas para se reproduzir e se multiplicar mais ao sul; o alto custo financeiro dos ritos deixou de ser um constrangimento que as pudesse conter. Ao mesmo tempo, no âmbito desses movimentos de classe média que buscavam aquilo que poderia ser tomado como as raízes originais da cultura brasileira, muitos intelectuais, poetas, estudantes, escritores e artistas de renome foram bater à porta das velhas casas de candomblé da Bahia.”²⁹

A carreira de Clara Nunes, como já vimos, é planejada exatamente neste sentido de valorização do popular e do “autenticamente” brasileiro. Clara não foi a única, nem 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 Iemanjá³⁰. Reginaldo Prandi lista cerca de mil músicas com referências às religiões afro-brasileiras, gravadas no século XX³¹. 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,

²⁸ CAPONE, Stefania. *A Busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. RJ: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004.

²⁹ PRANDI, Reginaldo. “Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização” IN: CAROSO, C. e BACELAR, J. (org.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira: Religiosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida*. RJ/Salvador: Pallas / CEAO, 2006, pp. 102-103.

³⁰ NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. SP: Annablume, 2001, p. 218.

³¹ PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira*. SP: Cia. das Letras, 2005.

entre muitas outras. Aliás, segundo Prandi, a divulgação das religiões afro-brasileiras pela música popular contribuiu para diminuir a sua marginalidade na sociedade³².

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 os cabelos crespos e volumosos, usando 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 Edu³³, 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 das 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:

“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**

³² PRANDI, Reginaldo. “Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização” IN: CAROSO, C. e BACELAR, J. (org.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira: Religiosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida*. RJ/Salvador: Pallas / CEAO, 2006, p. 104.

³³ Pai Edu responsável pelo Palácio de Iemanjá em Olinda, um terreiro de candomblé nagô, fez a iniciação de Clara na umbanda, como filha de Oxum, em 1972. Quando questionado sobre esse fato deu uma explicação que se coaduna com o trabalho de Capone: “Não existe mais ninguém puro. Desde o período em que a Igreja Católica Apostólica Romana ficou lendo a missa de frente para os fiéis e em português, então a Umbanda é exatamente isso. A Igreja tirando do latim para português e a Umbanda tirando da África para a nossa língua. Então, todo mundo traça. Você olha a Bahia que não tem mais esse negócio de candomblé fechado, não. Tudo é traçado com Umbanda porque aí onde é... No candomblé fechado não se fala Pombagira e agora todo mundo quer ter Pombagira, porque todo mundo quer ser puta.” Entrevista concedida por Pai Edu (Edwin Barbosa da Silva) a Sílvia Brügger, Josemir Teixeira, Claudia Rodrigues e Anderson Oliveira, no Palácio de Iemanjá, Olinda, em 31/07/2003. Cf. CAPONE, Stefania. *A Busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. RJ: Contra Capa Livraria / Pallas, 2004.

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 a minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever

Aos que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver

Quando eu canto
A morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre canta [grifos meus]³⁴

O seu canto é uma oração. Esta é a sua missão³⁵. 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.

Entendo, portanto, que Clara e sua música contribuíram de forma significativa para a afirmação da importância das religiões dos orixás e da relação entre Brasil e África. Assim, sua atuação se integrava com as propostas do movimento negro no Brasil. Mas, diferentemente, de alguns setores do movimento negro e mesmo do

³⁴ “Minha Missão” (BREMI8100950), Paulo César Pinheiro e João Nogueira, gravada no LP “Clara Nunes”, gravadora Odeon, 1981.

³⁵ Gabriela Buscácio, a partir do livro de Marcelo Ridenti, afirma que os artistas ligados às “canções engajadas” atribuíam à sua profissão um caráter de missão. Mas esta era eminentemente política. Cf. BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A Chama não se apagou”: Candeia e a GRAN Quilombo – Movimentos Negros e Escolas de Samba nos Anos 70. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2005, p. 40; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000.

discurso de intelectuais e pais-de-santo, que propugnavam a busca de uma “pureza” africana, Clara pensava a cultura brasileira como fruto de trânsitos culturais. Nesse sentido, tratava-se de uma cultura mestiça. É o que pode ser observado, por exemplo, na música “Nanaê, Nanã Naiana”, composição de Sidney da Conceição, gravada por Clara no LP “Alvorecer”, de 1974:

Nanaê, Nanã naiana Nanaê, e-ê
Nanaê Nanã naiana
Como mana, irmã Nanã jangana bis
Como mana, irmã Nanã jangana
Nanaê, a lá

Nanaê
Cantava pra sinhazinha
Dormir ao luê
Pra ir pra debaixo do pé de café
Fazer canjerê, Nanaê

Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê
Nanaê, Nanã naiana
Como mana, irmã Nanã jangana bis
Como mana, irmã Nanã jangana
Nanaê, a lá

Se sinhazinha acordasse
Antes de Nanaê chegar
E começasse a chorar
Senhor mandava amarrar Nanaê
E chibatar Nanaê

Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê
Nanaê, Nanã naiana
Como mana, irmã Nanã jangana bis
Como mana, irmã Nanã jangana
Nanaê, e-ê

Mas Nanaê se incorporava
De Nanã Buruquê
E não sentia a pancada doer
Nanaê

Nanaê, Nanã naiana, Nanaê, e-ê
Nanaê, Nanã naiana
Como mana, irmã Nanã jangana bis
Como mana, irmã Nanã jangana
Nanaê, a lá

Sinhazinha mimada, embalada
No cantar da negra Otina Nanaê

Nascera em Valença, Vale do Paraíba, em 1902 e havia chegado a Madureira na segunda década do século XX, disseminando, com seu marido, o jongo no Morro da Serrinha³⁷. 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-religioso³⁸, que se ainda não podia ser assumido efetivamente como umbanda, apresentava traços que posteriormente a caracterizariam³⁹. Assim, O “Brasil Mestiço” é associado a duas manifestações culturais vinculadas aos negros bantos – tradicionalmente vistos como mais “aculturados” do que os iorubas – e, no caso da umbanda, a práticas religiosas sincréticas, muitas vezes, interpretadas como um branqueamento do culto dos orixás⁴⁰. No entanto, também essas manifestações, nos anos 60/70, eram tomadas como elementos da luta do movimento negro. Candeia, Mestre Darcy e Mestre Fuleiro, em 1975, levaram ao Teatro Opinião, espetáculos de jongo, visando “reavivar a cultura negra autêntica”.⁴¹ Tratava-se da defesa de uma manifestação da cultura negra “autenticamente” brasileira. Mas, nesse momento, havia outras formas também de afirmação de uma identidade negra, associada à cultura negra norte-americana, o

³⁷ ABREU, Martha e MATTOS, Hebe M. “Jongo: registros de uma história” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949.* (No prelo).

³⁸ SLENES, Robert W. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: Jongueiros Cumba na Senzala Centro-Africana” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949.* (No prelo).

³⁹ Mary Karasch levanta uma interessante hipótese sobre a origem da umbanda entre os bantos de então. Segundo ela, “(...) as tradições religiosas anteriores a 1850 [no Rio de Janeiro] não vinham da Nigéria ou do Daomé (Benin), mas da região ao sul do equador. Isso não significa que o candomblé não existisse no Rio antes de 1850, nem que seus orixás pudessem (sic) atrair os escravos que não pertencessem à minoria mina na cidade; mas suspeita-se que o candomblé tenha ganhado um número significativo de seguidores somente depois das migrações baianas para o Rio, após 1835 e 1850.

Portanto, na primeira metade do século XIX, a tradição religiosa dominante entre os escravos do Rio não era o catolicismo, nem o candomblé, mas vinha da vasta região do Centro-Oeste Africano. Ademais, é possível identificar no Rio do século passado e na umbanda da década de 1970 muitos traços característicos da tradição religiosa da África Central.” Cf. KARASCH, Mary. *A Vida dos Escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. SP: Cia. das Letras, 2000, p. 354.

⁴⁰ Entre os autores que afirmam tal interpretação, cf. ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*. Petrópolis: Vozes, 1978; PRANDI, Reginaldo. “Referências Sociais das Religiões Afro-Brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização” IN: CAROSO, C. e BACELAR, J. (org.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira: Religiosidade, Sincretismo, Anti-Sincretismo, Reafricanização, Práticas Terapêuticas, Etnobotânica e Comida*. RJ/Salvador: Pallas / CEAO, 2006.

⁴¹ Machado, Ana Maria, “Hoje é dia de Jongo. Corpo e ritmo falando da alma”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro/RJ, 29 de setembro de 1975 (Hemeroteca temática do Museu do Folclore) *Apud* ABREU, Martha e MATTOS, Hebe M. “Jongo: registros de uma história” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949.* (No prelo).

chamado “Black Power”. A polarização entre esses segmentos, porém, não era absoluta. Segundo Abreu e Mattos,

“ (...) novos movimentos de identidade negra começavam a surgir, politizando de forma explícita a cultura negra. Neles, o “*Black Power*” e a cultura dita “de raiz” nem sempre se apresentavam separados. Em 1975, antes da apresentação de setembro no Teatro Opinião, Darcy Monteiro (futuro Mestre Darcy do Jongo da Serrinha), organizava na Sociedade Carnavalesca “Vai se quiser”, no Engenho de Dentro, bailes que - para horror do cronista Ruben Confete - eram abertos com um toca-fitas, “que despejava músicas americanas irritantes”, e continuavam com uma “esforçada e desentrosada roda de samba”. Para terminar, vinham as rodas de jongo, da qual participavam vovó Maria Tereza, vovó Joana Rezadeira, Djanira, Mestre Rufino (um dos fundadores da Portela) e Antonio Santos (Mestre Fuleiro), diretor de harmonia do Império Serrano.”⁴²

Assim observa-se que, se para Rubens Confete o “Black Power” representava um avanço da cultura estrangeira, norte-americana, capaz de ameaçar a sobrevivência de “autênticas” manifestações da cultura brasileira, como o jongo, para Mestre Darcy e demais participantes do baile não havia nada demais em associar o jongo a esse movimento. No entanto, mesmo tendo suas diferenças em termos da associação da defesa de uma identidade negra a um ideal nacionalista, Darcy e Confete se juntavam na GRAN Quilombo, mostrando que as divergências não impediam aproximações no que concernia a defesa da cultura negra “de raiz”. Assim, ainda que por caminhos diferentes ambos buscavam a valorização do jongo. Nos anos 1970, ainda segundo Abreu e Mattos, vários artigos na imprensa destacavam a necessidade de preservar o jongo, ameaçado em sua sobrevivência pela “cultura de massa norte-americana”⁴³. A capa do disco de Clara parecia, portanto, posicionar-se como uma das iniciativas para sua preservação. Preservação de uma manifestação negra, associada à idéia de uma identidade brasileira mestiça.

⁴² ABREU, Martha e MATTOS, Hebe M. “Jongo: registros de uma história” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949.* (No prelo).

⁴³ ABREU, Martha e MATTOS, Hebe M. “Jongo: registros de uma história” IN: LARA, Silvia H. e PACHECO, Gustavo (org.) *Memórias do Jongo. As Gravações Históricas de Stanley Stein. Vassouras, 1949.* (No prelo).

No show “Clara Mestiça”, que fez temporada de sete meses no Teatro Clara Nunes, no Rio de Janeiro, e depois, de um mês, no Canecão Anhembi, em São Paulo, essa idéia também se faz presente, através da apresentação de uma história da música brasileira, em sua trajetória mestiça. Nas palavras da cantora,

“Esse show (...) veio de encontro a todas as minhas expectativas, principalmente porque, ao elaborar o roteiro, Maurício e Paulinho se basearam no meu próprio relacionamento dentro da música popular brasileira. Essa preocupação, que eu sempre tive, de valorizar os diversos ritmos que temos, essa forte relação com as raízes da nossa cultura. E o show sou eu. “Clara Mestiça” é a mistura das raças da qual faço parte, como brasileira.”⁴⁴

Clara explicita sua relação, de longa data, com a cultura brasileira e com os diversos ritmos de sua música. Identifica-se com o próprio Brasil Mestiço. Mas essa mestiçagem não se afirma em uma síntese, capaz de anular as diferenças. Não se realiza, por exemplo, em uma afirmação do samba como o gênero musical brasileiro por excelência⁴⁵. Antes pelo contrário, essa mestiçagem se dá na própria diversidade, explicitada nos vários gêneros musicais presentes no show: canto dos índios Krahô⁴⁶, partido-alto, baião, coco de roda, samba-canção, samba-enredo, marcha. Essa diversidade define a mestiçagem brasileira. O cenário, criado por Elifas Andreato, ambientava o texto musical, de forma absolutamente integrada com sua mensagem. Nas palavras do cenógrafo,

“Parti da idéia de que o show é um painel de algumas regiões brasileiras, através da música.

⁴⁴ Depoimento de Clara Nunes no Jornal do Canecão, No. 4, Ano I. São Paulo, Canecão Anhembi, 1981. A cantora se refere aos roteiristas do espetáculo Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro.

⁴⁵ Mesmo antes da gravação de seu primeiro LP, sob a produção de Adelzon Alves, Clara já afirmava que não queria ser reconhecida como sambista, mas como uma cantora popular brasileira. Em suas palavras: “Eu não tenho nada contra o samba, pelo contrário, gosto muito. Mas detesto ser rotulada e é preciso que entendam que sou capaz de cantar tudo, do *soul* ao baião.” Cf. “Após dez anos de luta e muito sucesso na vida, surge uma nova Clara Nunes”. Reportagem de Léa Penteado. *Revista Amiga*, 8/12/1970. Essa idéia reaparece em outras matérias jornalísticas, entre elas, “Clara Nunes: - Não sou uma sambista. Canto músicas brasileiras de todos os gêneros”. *Jornal Cinco de Março*, Goiânia, 07 a 13/08/1972. Entrevista concedida a Anatole Ramos.

⁴⁶ Nas palavras de Marlon Silva, “os índios Krahô constituem uma etnia do tronco Jê, que fala a língua Timbira. Habitam uma reserva localizada nos municípios goianos de Itacajá e Goiatins, atualmente, pertencentes ao estado do Tocantins. Segundo Júlio Cezar Melatti, a música Krahô é estritamente vocal, nenhum instrumento é utilizado. Quando este é utilizado para acompanhar o canto, utiliza-se o maracá. Além disso, a música é considerada como um dos aspectos mais elaborados da vida ritual e artística dos Krahô.” Cf. SILVA, Marlon de Souza. “Clara Mestiça: Um Canto das Três Raças – Música e Espetáculo na construção de uma idéia de Brasil”. Relatório Final de Iniciação Científica, CNPq. São João del Rei, 2007. O autor cita MELATTI, Júlio Cezar. *Nota sobre a música Craô*. Extraído do site www.geocities.com.

Então, o cenário foi concebido com base numa ambientação primitiva que seria o início e o fim do show: os sons da natureza, do índio e o som da África. Uma espécie de volta ao começo. O cenário é todo transado com material orgânico primário: sizal, cordas, redes de pescar e todo adereço que permita a impressão de mato, caatinga, mar, areia. (...) O próprio material é uma informação sobre o espetáculo.”⁴⁷

Os materiais do cenário remetem ao popular, ao rústico, ao simples. O Brasil mestiço de Clara é um Brasil do universo popular, com suas músicas, com suas manifestações culturais, com seus aspectos naturais e seus cotidianos, sempre plurais. E essa idéia é uma constante no trabalho de Clara, desde o início da década de 1970.

Assim, a identidade negra brasileira, em Clara, longe está da afirmação de uma pretensa pureza. Pelo contrário, trata-se de uma afirmação do ser negro que não se opõe ao ser mestiço, mas se reforça nele. É uma identidade negra entendida como fruto de contatos e trânsitos culturais.

CONCLUSÃO

As reflexões apresentadas nessa comunicação fazem parte de uma pesquisa em andamento. Tenho consciência de que as idéias aqui expostas ganharão em consistência quando abordar a obra musical de Clara em sua integridade e não apenas algumas músicas. Com esse objetivo está sendo montado um banco de dados que possibilitará uma melhor sistematização dos aspectos a serem analisados. No entanto, por ora, considero um bom referencial para sustentar as argumentações apresentadas o fato de baseá-las em músicas gravadas em diferentes épocas da carreira da intérprete, entre 1970 e 1983. Assim, espero ter embasado a afirmação de que, na obra da intérprete, a afirmação de uma identidade negra se associa a de uma identidade nacional mestiça. Nela, essa última não é vista como parte de uma ideologia de branqueamento, mas sim a afirmação de trânsitos culturais, nos quais a cultura de origem africana desempenha papel de destaque. Afinal, “filho Brasil pede a benção de mãe África”!

Segundo o sociólogo Kabengele Munanga, a idéia de uma identidade nacional mestiça foi construída pela elite brasileira como parte de sua política de branqueamento, que visava a aniquilação das diferenças étnicas e culturais, por um

⁴⁷ Texto de Elifas Andreato, publicado no prospecto do show “Clara Mestiça”, 1981.

processo eugênico e de uniformização cultural⁴⁸. O autor reconhece que “com certeza o processo de mestiçamento no Brasil foi talvez o mais alto e intenso do continente americano nos últimos cinco séculos de nossa história.” E ainda que “todas as culturas dos povos que no Brasil se encontraram foram beneficiadas por um processo de empréstimos e de transculturação desde os primórdios da colonização e do regime escravocrata.”⁴⁹ No entanto, atribui a construção de um “Brasil Mestiço” apenas a uma ideologia racista das elites brasileiras, que seria responsável inclusive pelo fato dos brasileiros não-brancos se identificarem por uma gama de 136 cores⁵⁰. Para ele, no Brasil há um racismo universalista - distinto do racismo norte-americano ou do *apartheid* da África do Sul – marcado pela busca de “assimilação dos ‘diferentes’ pela miscigenação e pela mestiçagem cultural”⁵¹. Portanto, para o autor e, segundo ele, para o próprio movimento negro atualmente, a construção de uma identidade nacional mestiça seria a principal responsável pela dificuldade de se estabelecer uma identidade étnica, em especial, a negra.

O autor argumenta que a idéia de um Brasil mestiço foi vitoriosa e “marcou significativamente o inconsciente e o imaginário coletivo do povo brasileiro.”⁵² No entanto, é nesse mesmo imaginário que os sujeitos se afirmam como portadores de 136 cores distintas, demonstrando que a afirmação da mestiçagem, ao contrário do que propõe Munanga, nem sempre está vinculada à aniquilação das diferenças. Se a intenção das elites racistas do século XIX e do começo do XX era construir uma uniformidade cultural e étnica, no imaginário do “povo brasileiro” a afirmação da mestiçagem se associou ao contrário ao reconhecimento da diversidade. Entendo que é nesse sentido que a obra, a carreira e as *performances* de Clara Nunes podem ser interpretadas como afirmadoras simultaneamente de uma identidade negra e de uma identidade mestiça, sem que haja nisso contradição.

Outro ponto importante diz respeito à associação normalmente estabelecida entre mestiçagem e democracia racial ou ausência de conflito. Clara e sua música não compartilham dessa postura. Afinal, a mestiçagem tanto étnica como cultural pode se

⁴⁸ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional X identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

⁴⁹ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional X identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 124.

⁵⁰ O autor baseia-se em pesquisa de MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. SP: Ática, 1988.

⁵¹ MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional X identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 127.

⁵² MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional X identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 139.

dar também pela via do conflito. E este aparece em diversas músicas do repertório de Clara, através, sobretudo, da denuncia de situações de exploração e desigualdade social, tanto relativas ao período escravista⁵³, como referentes às dificuldades dos trabalhadores⁵⁴ e das agruras dos nordestinos obrigados a conviver com a seca⁵⁵. Assim, pode-se afirmar que o “Brasil Mestiço” de Clara apresenta os conflitos e as desigualdades sociais, bem como se associa a uma idéia de pluralidade e não de uniformidade cultural. Em sua obra, o “Brasil Mestiço” “pede a bênção de Mãe África”.

⁵³ De que é exemplo, entre tantas outras, a música Nanaê, Nanã Naiana, de Sidney da Conceição, gravada no Lp Alvorecer, 1974.

⁵⁴ Como, por exemplo, a música “Dia a Dia”, de Candeia e Jaime, gravada no Lp Brasil Mestiço, 1980.

⁵⁵ Por exemplo, as músicas “Alvorço no Sertão”, de Aldair Soares e Raymundo Evangelista, gravada no Lp O Canto das Três Raças, 1976, e “Meu Cariri”, de Dillu Mello e Rosil Cavalcanti, gravada no Lp Clara Nunes, de 1973. Ambas integraram o repertório do show “Clara Mestiça”.