



RAINHA DO MAR: CLARA NUNES E A LUTA ANTIRRACISTA NO SAMBA DE 1970

Monique Francielle Castilho Vargas¹

Resumo

Neste trabalho pretendo apresentar que o trabalho artístico de Clara Nunes dos anos de 1970, ao se consagrar como cantora de samba, interpretando canções que descrevia peculiaridades da cultura de matriz africana tornou-se um instrumento importante na luta contra o racismo, transformando-se em símbolo de resistência e identificação negra na década de 70. Respalhando a discussão, apresentar-se-á uma análise possível da canção *Canto Das Três Raças*; composição de Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro, gravada no ano de 1976 por Clara Nunes no disco intitulado *Canto Das Três Raças*.

Palavras-chave: Samba; Resistência, Identidade.

SEA QUEEN: CLARA NUNES AND THE FIGHT AGAINST RACISM IN THE SAMBA IN 1970

Abstract

In this work I intend to present the artwork of Clara Nunes of the 1970s, when she was consecrated as a samba singer, playing songs that described the peculiarities of African and Afro-Brazilian cultures she has become an important instrument in the fight against racism, becoming symbol of black resistance and identification in the 70s of the century XX. To support the discussion, I will present a possible analysis of the song “Canto das Três Raças”; composition of Mauro Duarte and Paulo Cesar Pinheiro, recorded in 1976 by Clara Nunes in the disk titled “Canto das Três Raças”.

Keywords: Samba, Resistance, Identity.

REINE DU MER: CLARA NUNES ET LUTTE ANTIRRACISTE EN SAMBA DE 1970

Résumé

Dans cet article je prétends à présenter que les œuvres artistiques de Clara Nunes des années 1970, quand s'est consacré comme chanteuse de samba, en interprétant chansons qui décrit les particularités de la culture d'origine africaine elle se rend en un outil important dans la lutte contre le racisme, en se rendant en symbole de la résistance et identification noire dans les années 70. À la base de la discussion, présentera une analyse de la possible chanson *Canto das Três Raças*; composition de Mauro Duarte et Paulo César Pinheiro, enregistré en 1976 par Clara Nunes dans le disque intitulé *Canto das Três Raças*.

¹ Graduada em Licenciatura em História pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, sob a orientação do Prof. Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso, pesquisadora vinculada ao NEAB/UDESC; Professora convocada da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS – campus Amambai.

REINA DEL MAR: CLARA NUNES Y LA LUCHA ANTIRRACISTA EN EL SAMBA DE 1970

Resumen

En este trabajo pretendo presentar que el trabajo artístico de Clara Nunes de los años de 1970, al se consagrar como cantora de samba, interpretando canciones que describe peculiaridades de la cultura de matriz africana se volvió un instrumento importante en la lucha contra el racismo, se transformó en símbolo de la resistencia y identificación negra en la década de 70. Respalda la discusión, se presentará un análisis posible de la canción “Canto Das Três Raças”; composición de Mauro Duarte y Paulo Cesar Pinheiro, grabada en el año de 1976 por Clara Nunes en el disco intitulado “Canto das Três Raças”.

Palabras-clave: Samba; Resistencia, Identidad.

A segunda metade do século XX, sem dúvidas foi um período de grandes avanços tecnológicos para o Brasil e que conseqüentemente transformaram os setores político, econômico, social e cultural. A popularização da televisão e o advento das revistas semanais de informação e entretenimento resultaram na circulação em massa dos acontecimentos do mundo inteiro. Todo esse processo de transição culminou para a uma reconfiguração da identidade² brasileira que começa ser desenhada na década de 1960 alcançando o seu ápice nos anos de 1970.

Considerando os estudos sobre identidades e identificações de Stuart Hall, não nascemos com uma identidade nacional, elas são formadas e transformadas no interior das representações. “As escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais associativas, menos designadas” (Hall, 2009, p.64), em outras palavras, o indivíduo assume uma identidade pautando-se nas características do grupo ao qual deseja ser associado.

A sociedade dos anos de 1970 estava suscetível a mudanças inconstantes pelo impacto das transformações tecnológicas, colocando a população brasileira definitivamente dentro de uma concepção de mundo conduzido pela modernidade³. Nesse sentido, a modernidade deve ser refletida atrelada as práticas sociais que estão em constante reformulação influenciadas pelas novas invenções que são recebidas rapidamente pelos diversos meios de comunicação e

² O conceito/noção de identidade que sustentará essa narrativa é o elaborado por Stuart Hall. A referência completa encontra-se no final deste artigo.

³ Mais detalhes sobre essa discussão podem ser encontrados no livro de Marshall Berman, Tudo que é sólido desmancha no ar. A referência completa encontra-se no final do artigo.

expressão, alterando, assim, continuamente o sentido das coisas (descontinuidades), gerando muitas vezes uma angustia por não saber se amanhã o conceito que se tinha de moderno vai prevalecer. Nas palavras do autor:

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana (GIDDENS, 1991, p. 21).

Se a primeira metade do século XX foram os anos da radio difusão no Brasil, certamente os anos 60 passou a ser o mundo da televisão. Dados quantitativos levantados por Sérgio Mattos⁴ comprovam, até o ano de 1960, existiam 598.000 televisores em uso no Brasil, 4.584.000 no ano de 1970 e, em 1979 o número era de 16.737.000. Os números evidenciam que a televisão entrou na casa de uma parcela considerável da população brasileira a partir do golpe militar de 1964. Nas palavras do autor:

O golpe de 1964 afetou os meios de comunicação de massa diretamente porque o sistema político e a situação sócio-econômica do País foram totalmente modificados pela definição de um modelo econômico para o desenvolvimento nacional. O crescimento econômico do País foi centrado na rápida industrialização, baseada em tecnologia importada e capital externo, enquanto os veículos de comunicação de massa, principalmente a televisão, passaram a exercer o papel de difusores da produção de bens duráveis e não-duráveis. (MATTOS, 1990, p. 08).

Ainda em seu livro *Um perfil da televisão brasileira*, no qual Sérgio Mattos descreveu as transformações da televisão no Brasil de 1950 a 1990, o autor definiu a história da TV em quatro fases de desenvolvimento, considerando o contexto sócio-econômico-cultural. Deste modo temos: 1) A fase elitista (1950-1964); 2) A fase populista (1964-1975); 3) A fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985); 4) A fase da transição e da expansão internacional (1985-1990).

Essa periodização é relevante, embora a televisão não seja o objeto central desta discussão, não se pode desconsiderar a sua extrema influência nas transformações do cenário brasileiro que atingiu todos os seguimentos que regem uma sociedade, pois, os meios de comunicação e informação são importantes aliados na invenção de costumes e na definição de comportamentos. Neste contexto, o universo televisivo dos anos 70, era mais uma lente pela

⁴ No livro *Um perfil da TV Brasileira: 40 anos de história 1950/1990*. Referência completa no final do artigo.

qual a sociedade se representava do que um espelho que refletia a realidade das estruturas econômicas e políticas⁵.

Ainda considerando a contribuição de Marcos Napolitano, o Brasil descobriu, ou melhor, reinventou as imagens sobre seu povo. Até o início dos anos de 1960, a intenção era construir um tipo popular ideal de identidade brasileira, seguindo as convenções impostas pela elite. Neste projeto forjava-se uma identidade brasileira, a preocupação era mostrar uma modernidade e uma sofisticação influenciadas por modelos estadunidense ou europeu.

Já nos início dos anos de 1970, como já ressaltado acima, os meios de comunicação junto com a indústria cultural obtiveram uma expansão sem precedentes, consequência da política de governo do general Emilio Garrastazu Médici⁶, uma das suas prioridades era estimular o consumo para provocar o crescimento econômico do país. No mesmo ano que Médici assume a presidência, a seleção conquista o tricampeonato de futebol na Copa do Mundo, evento que colaborou para a propaganda do governo. “Pra frente Brasil”, “Eu te amo meu Brasil”, “Brasil ame-o ou deixo-o”; todas essas expressões eram slogans oficiais do país neste período.

Com o crescimento econômico, a circulação dos bens culturais tais como: telenovelas, noticiários, coleções de livros, jornais e revistas de informações e entretenimentos aumentaram maciçamente; conseqüentemente o que antes era um produto voltado para uma pequena parcela da sociedade, chegou ao alcance das classes populares, ou seja, dos seguimentos mais pobres da população, por meio da televisão e bancas de jornal e revistas, transformando de vez as relações socioculturais do país.

O universo audiovisual que se consolidou no final da década de 60 foi um dos principais responsáveis por essas mudanças. Cotidianamente, as pessoas começaram a ter contato com elementos das mais diversas culturas e, dentro deste contexto a cultura de matriz africana, estava presente, mesmo que de maneira implícita ou marginalizada.

Os símbolos, experiências e valores religiosos da cultura de matriz africana, sobretudo, o que tange a religiosidade, ultrapassaram os portões dos terreiros de Candomblé e tendas de Umbanda sendo temas de teatros, novelas e obras de arte; além de aparecer nos jornais e revistas. Na música popular brasileira, especificamente no samba, não foi diferente, essas práticas culturais eram temas das canções interpretadas por vários artistas do período, não

⁵ Sobre o assunto ver a obra *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)* de Marcos Napolitano. Referência completa no final do artigo.

⁶ *Ibid.*, p. 81-104.

apenas por Clara Nunes, há também de se destacar o trabalho de Martinho da Vila, Beth Carvalho, Alcione, Leci Brandão e João Nogueira que além de cantor, também era compositor de algumas músicas interpretadas por Clara.

O samba, ritmo de origem africana que nos anos 20 tomou conta do cenário musical, transformou-se em sinônimo de música tipicamente brasileira⁷, ritmo que representou o Brasil mundialmente, havia perdido seu espaço para o iê-iê-iê⁸ entre os anos 50 e toda a década de 1960. Entretanto, nos anos 70 o samba retorna com grande expressão no mercado fonográfico na voz da cantora Clara Nunes. Respalando esta discussão José Adriano Fenerick em sua tese de doutorado argumenta sobre o samba:

É um gênero musical criado pela modernidade brasileira, que no decorrer do processo se profanou, se individualizou, se transformou em coisa para poder ser veiculado e vendido pela moderna indústria de diversões [...] ao mesmo tempo em que se transformava cada vez mais num elemento cultural identificado com a moderna civilização brasileira, tonando-se mesmo um símbolo de nossa brasilidade. (FENERICK, 2002, p. 24).

O samba foi uma expressão cultural utilizada pela política de governo do país como elemento na construção da nacionalidade, cujo intuito era despertar em todos os cidadãos o sentimento de pertencer, de ser brasileiro. Para tanto, as canções que se definiam como samba para facilitar a entrada no mercado fonográfico deveria abranger experiências cotidianas de todas as classes sociais.

Partindo deste projeto elaborado acerca do samba no início de sua difusão, pode-se dizer que nos anos 70 ele ressurgiu no cenário musical como produto para afirmar uma identidade mestiça enaltecida, pois considerando o contexto social da época, o terreno era fértil para os cantores de música popular se identificar como sambistas, uma vez que vários movimentos sociais em defesa das minorias, sobretudo da população de origem africana estavam se formando na década de 1970; exemplo autêntico foi a fundação do MNU- Movimento Negro Unificado, em 7 de julho de 1978. Movimento de resistência negra de grande expressão do período, que se organizou enquanto proposta política, nas palavras de Cardoso:

O MNU dava origem ao protesto negro, movimento de rua, de mobilização e de agitação política que marcará as organizações anti-racistas brasileiras das décadas de 1970-1990. Uma estratégia centrada na denúncia do racismo, na exigência do respeito à diferença cultural e racial, demonstrações do orgulho negro e defesa de suas origens

⁷ Mais detalhes sobre essa discussão podem ser encontrados no livro de Marco Napolitano, *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Referência completa encontra-se no final do artigo.

⁸ Rock'n'roll brasileiro.

africanas e nas lutas anti-escravistas. Este movimento dirá não às políticas de assimilação cultural e de branqueamento da população. (CARDOSO, 2008, p. 19).

Como já elencado acima, todos esses acontecimentos da década de 1970, impulsionaram cantores e compositores da época a compor e interpretar canções que descrevessem a realidade da população que lutava por condições de vida melhor. Outros se concentraram em apresentar as práticas culturais do povo negro, ou melhor, mestiço, como o projeto de construção de uma identidade nacional elaborado pelo governo vigente preferia nomear.

Destarte, Clara Nunes, é a expressão musical mais consistente para evidenciar o panorama do período. Foi na década de 1970 que a cantora se consagrou cantando sambas que contavam a história de um Brasil mestiço, com seus costumes calcados em uma cultura de genealogia africana. Sua expressão performática eram alusões intensas a religiosidade de matriz africana. Evidenciando esta afirmação, a antropóloga social Rachel Rua Baptista Bakke discorre sobre a aparência de Clara Nunes que, nos anos 70 construiu sua imagem artística com elementos culturais afro-brasileiros:

Os símbolos utilizados para articular a obra da cantora com o universo cultural afro-brasileiro, e mais tarde brasileiro, foram essencialmente retirados do Candomblé e da Umbanda, e apareciam nas músicas que cantava, nas suas performances em *shows*, e nas reportagens de jornais e revistas que, ao divulgarem elementos da vida cotidiana e íntima de Clara, revelavam para um público maior o estilo de vida do povo de santo. (BAKKE, 2007, p. 88).

Neste contexto, suas roupas de apresentação eram predominante branca⁹, salvo algumas vezes que aparecia com as vestes de algum orixá¹⁰ específico, como por exemplo, no clipe gravado no ano de 1979 da música “Conto de Areia¹¹”, onde aparece com a indumentária de Iemanjá¹², além de sua expressão performática que também era alusão ao orixá.

A escolha do trabalho artístico de Clara Nunes, para construir uma narrativa acerca das identidades que se constituíram nos anos 70, tem como ponto terminante, o fato da cantora ter sido uma das maiores interprete deste período, marcando época no mercado fonográfico

⁹ Cor predominante das vestimentas dos filhos de santo da Umbanda.

¹⁰ Os deuses considerados forças da natureza cultuados pelas religiões de origem africana da nação iorubana que estão presentes nos cultos de Umbanda e Candomblé no Brasil.

¹¹ Fonte: videoclipe que faz parte do acervo particular da pesquisadora, também disponível no endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?v=fk8DdpNKWpC>

¹² Orixá mulher, rainha do mar é a guardiã dos mares, das praias, das águas salgadas. Relacionada à prosperidade e abundância em todos os sentidos; acolhimento, zelo, preocupação com o bem-estar dos que ama e procriação com sentido de progresso.

brasileiro. Clara Nunes foi a primeira mulher a vender mais de cem mil cópias de disco, cujo seu repertório são referências intensas a cultura de matriz africana e os desafios da luta antirracista vivenciados pelos movimentos sociais que lutavam contra o preconceito étnico racial.

Clara Nunes construiu uma carreira consistente como interprete de samba com a ajuda do radialista Adelzon Alves. A trajetória de sucesso foi fruto de um projeto elaborado pelos dois, mudando o gênero musical e o estilo artístico que a cantora vinha apresentando desde meados da década de 1960 sem obter sucesso. A Odeon, sua gravadora, não concordou de imediato, a proposta era audaciosa, pois seria uma mudança radical. No entanto, Clara insistiu e o projeto foi considerado pelos diretores.

Em 1971, gravou pela Odeon o disco intitulado *Clara Nunes*, alcançando uma vendagem de 158.710 cópias, entre as músicas gravadas, estavam: *Ê baiana*, *Misticismo da África ao Brasil*, *Festa para um rei negro e Aruandê... Aruandá*. Todas essas canções expressavam fundamentos da cultura de matriz africana, principalmente elementos de procedência religiosa. Os anos seguintes consolidaram a carreira artística de Clara Nunes, chegando ao ápice de seu disco *Canto das Três Raças*, lançado em 1976 vender 1.285.058 cópias.

Com relação à performance corporal é importante ressaltar que Clara Nunes fez curso de expressão corporal e dança afro. Experiência esta de extrema importância e eficácia simbólica¹³ de construção da realidade que concretiza aquilo que o artista quer expressar. Quando a música apresenta-se apenas como objeto sonoro a interpretação adentra um campo de múltiplos significados, assimilações completamente distintas. Quando vem acompanhada de performance, a interpretação é algo direcionado, pré-dado, em outras palavras, “a performance é ato de presença no mundo [...] nela o mundo está presente” (Zumthor, 2007, p. 66).

Em Zumthor, entende-se que a performance artística que Clara Nunes apresentava conseguia expressar uma mensagem que direcionava o público a uma interpretação. Conseguia ir além da palavra escrita e cantada. “A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação, comunicando ela o marca” (Zumthor, 2007, p. 32). O trabalho da cantora estava configurado de maneira tendenciosa para

¹³ Mais detalhes sobre essa discussão podem ser encontrados no artigo de livro de Pierre Bourdieu, *Linguagem e Poder Simbólico*. Referência completa no final do artigo.

a representatividade das práticas do continuum religioso umbandista. Ruth Finnegan também explica:

Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido. (FINNEGAN, 2008 p. 24).

As palavras da autora confirmam que compreender uma canção, não se resume apenas na interpretação do texto escrito. O historiador que tem como documento de pesquisa música, precisa encontrar um método de análise que ultrapasse a compreensão da letra, limitar-se a tal abrangência é obter uma narrativa simplista, não aprofundada.

Uma vez que trabalhamos com canções para se elaborar uma narrativa histórica, devemos ter consciência que também estamos tratando de artistas e, a maneira como eles apresentam seu trabalho desvenda muitos indícios que estão ausentes na palavra escrita. O texto¹⁴, muitas vezes não nos revela nada, por isso a importância de considerar texto, música e performance intrincados um ao outro.

O texto de Ruth Finnegan como suporte teórico, ajuda compreender a importância da performance elaborada pela cantora Clara Nunes, uma vez que seu objetivo era consolidar oralidade e representação atrelados a prática religiosa de Umbanda e de Candomblé.

Uma canção – ou poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes criadores [...] uma canção, que em termos de sua letra e melodia escritas poderia parecer a “mesma”, porém, pode ser realizadas de diferentes maneiras em diferentes performances [...] (FINNEGAN, 2008, p. 23-24).

Enquanto Clara Nunes era apenas uma bela voz, não conseguiu conquistar um público fiel, nem ter visibilidade de âmbito nacional. Para ser um profissional da música é preciso ter mais que um timbre de voz bonito e afinado, sua interpretação necessita ir além da palavra cantada; corpo, voz e texto devem estar em harmonia expressando a mesma mensagem os mesmos sentimentos.

Além dos elementos da cultura africana, somadas a sua interpretação performática, Clara Nunes, nas inúmeras entrevistas concedidas sempre declarava espontaneamente o seu pertencimento a Umbanda. Também afirmava que tinha prazer em cantar as coisas que faziam

¹⁴ Sobre o assunto ver o artigo de Ruth Finnegan, O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Referência completa ao final deste artigo.

parte da sua religiosidade e que sua crença norteava toda sua representação artística. Conseguiu mostrar a cultura africana de maneira positiva, uma vez que, esta ainda era caracterizada e assimilada como inferior por ser algo que pertencia a população negra, herdeira de um passado escravo.

Clara Nunes trouxe visibilidade à cultura africana, em especial para a religiosidade, uma prática marginalizada pela sociedade, passou a ser exaltada por todas as classes sociais brasileiras, pois na década de 1970, conquistou reconhecimento nacional, e por consequência disso a grande maioria da população sabia entoar no mínimo um trecho de algum samba gravado por Clara Nunes. Nas palavras de Bakke:

No período entre 1969 e 1974, Clara Nunes, junto com Adelzon Alves, construiu e consolidou uma imagem artística que a associa fortemente à Umbanda e ao candomblé. Gravou os LPs *Clara Nunes; Clara, Clarice e Clara; Clara Nunes: Brasília e Alvorecer*, com o qual quebrou um antigo tabu do mercado fonográfico brasileiro que dizia que mulher não vendia discos, com a marca de aproximadamente 400 mil cópias vendidas, números semelhantes aos de Roberto Carlos, considerado o "Rei das vendagens". (BAKKE, 2007 p. 90).

Nesses discos foram gravados inúmeros sucessos, porém o que interessa são as letras que fazem referência a uma africanidade, sendo assim, seguem o título das canções localizadas com a temática: "Aruandê... aruanda", "Ê Baiana", "Misticismo da África ao Brasil", "Festa para um Rei Negro", "Ilu Ayê", "Tributo aos orixás", "Morena do Mar", "Homenagem a Olinda", "Recife e Pai Edu", "Sindorerê", "Nanaê, Nanã Naiana" e "Conto de Areia". O conteúdo dessas canções além de trazer a religiosidade de matriz africana de maneira enaltecida, descrevia a miscigenação entre Brasil e África como algo positivo enriquecedor para a reconfiguração da identidade brasileira.

Essas considerações sobre a carreira de Clara Nunes têm como objetivo elucidar que o reconhecimento nacional conquistado pela cantora esta intimamente atrelada a uma exaltação de africanidade dentro da perspectiva da diáspora¹⁵ negra, ou seja, a identidade artística que lhe trouxe o sucesso foi construída com ênfase em práticas culturais de matriz africana.

Considerando a maneira como aconteceu a diáspora negra é que se justifica a escolha do título deste artigo "Rainha do mar", uma vez que boa parte do trabalho artístico de Clara Nunes concentrou-se em apresentar as consequências geradas por este acontecimento (diáspora) que mudou profundamente o que se concebia por cultura brasileira.

¹⁵ Embora a definição do termo seja muito mais complexa, no contexto que se apresenta no texto seu sentido será atribuído ao deslocamento normalmente forçado de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas e, contatos e ressignificações culturais.

Em outras palavras, o intuito é descrever como as lutas antirracistas e práticas culturais de matriz africana foram representadas não apenas nas músicas interpretadas por Clara Nunes, mas em seu trabalho artístico como um todo, pois como já elencado acima letra, música e performance estão intimamente entrelaçados, sendo assim, é necessário articula-los dentro do mesmo contexto para apresentar uma análise fundamentada e consistente.

Para sustentar a verossimilhança da narrativa construída nas linhas que se encontram acima, apresento uma possível análise da canção *Canto Das Três Raças*, buscando abarcar todos os pontos discutidos. *Canto das Três Raças*, sucesso da cantora, gravado no ano de 1976, composição de Mauro Duarte e Paulo Cesar Pinheiro, trata da formação cultural do Brasil e seguramente é um hino para o movimento negro na luta antirracista, pois descreve a luta dos povos africanos contra os aviltamentos que vivenciaram durante quase quatro séculos de escravidão e, por último a discriminação racial que ainda está presente no cotidiano da população negra. Para tanto, seguem os versos da canção:

Ninguém ouviu/ Um soluçar de dor/ No canto do Brasil/ Um lamento triste/ Sempre ecoou/ Desde que o índio guerreiro/ Foi pro cativo/ E de lá cantou/ Negro entoou/ Um canto de revolta pelos ares/ No Quilombo dos Palmares/ Onde se refugiou/ Fora a luta dos Inconfidentes/ Pela quebra das correntes/ Nada adiantou/ E de guerra em paz/ De paz em guerra/ Todo o povo dessa terra/ Quando pode cantar/ Canta de dor/ E ecoa noite e dia/ É ensurdecador/ Ai, mas que agonia/ O canto do trabalhador/ Esse canto que devia/ Ser um canto de alegria/ Soa apenas como um soluçar de dor. (MAURO DUARTE E PAULO CÉSAR PINHEIRO, 1976).

Nesta composição podemos identificar elementos de uma riqueza imponente para o ensino de história, não apresenta apenas fatos históricos que envolviam os povos oriundos da África, mas em poucos versos narra vários acontecimentos que marcaram a história de nosso país. Esta canção, escrita durante a ditadura iniciada em 1964, foi usada como protesto, pois difundia a luta pela liberdade.

Como a prática de escravidão estava difundida em toda sociedade, não importava a “classe” social, a quantidade de dinheiro e ocupação; não havia grupos que defendiam o fim da escravidão, pelo menos no início da colonização brasileira. Então seu “*soluçar de dor*” não era ouvido, no entanto, pode-se observar na letra que “o negro” não passou sempre se lamentando. No início ninguém o ouvia ou importava-se com sua dor, depois ele se fez ouvir, quando “*entoou um canto de revolta pelos ares no quilombo dos Palmares*”.

As formas de resistência das populações africanas e afrodescendentes, as fugas em massa, formação de quilombos, rebeliões e revoltas estão presentes nos versos da canção. Também é possível interpretar os conflitos abertos e as resistências individuais, como banzo,

práticas de suicídios, além das negociações que fizeram para tornar seus dias menos penosos¹⁶.

Outros elementos que constituem a canção permite interpretar o que Homi Bhabha discute em seu livro *O Local da Cultura*; mesmo sofrendo toda a violência e as abjeções referentes ao regime escravo, a população de origem africana conseguiu naquilo que o autor chama de entre-lugar, resistir enquanto possuidores de uma cultura própria, pois segundo o autor, a fronteira é um lugar (no sentido abstrato) no qual, por meio de um movimento ambivalente, numa articulação de nuance e sempre descontínua “algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 1998, p. 23-24). Portanto, seria no fio incisivo considerando a assimilação e a negação, num “entre-lugar” que se deve refletir o significado da cultura.

Na concepção defendida por Homi Bhabha, os grupos sociais podem construir identidades múltiplas, atreladas a realidade que se encontram. Em outras palavras, possuem um potencial para transformar e ressignificar elementos culturais de acordo com as necessidades que vão surgindo. Sendo assim, considerando o conceito elaborado pelo autor, nos permite a interpretação que, os negros ainda em condição de escravos, criaram artifícios para não deixar a cultura que traziam consigo se esfacelar em meio a repressão que vivenciavam.

Seguindo ao final da letra da canção, “*soa apenas com um soluçar de dor*”, que persiste com o canto do trabalhador. Assimila-se que aquela população escravizada lutou pela sua liberdade, transformou-se na população brasileira, que vivendo “*de guerra em paz, de paz em guerra*” mantiveram sua resistência. Agora trabalhadora, no entanto, vítimas de preconceito étnico racial. Enfim, *Canto das três raças*, é uma canção que evidencia os desafios da luta antirracista da população afrodescendente, relacionando um passado escravista com um presente não escravo, porém marginalizado, devido o estigma da escravidão que carregam e que sempre a população, por ter o pensamento colonizado por ideais eurocêntricos faz questão de ressaltar.

Com relação à performance de Clara Nunes, quando se apresenta cantando “*Canto das três raças*”, é composta por movimentos que compõem as danças de origem africana. Aprofundando-se na análise dos gestos reproduzidos pela cantora, mesmo a letra não citando o nome de nenhum Deus do panteão africano da nação iorubana, a dança é a representação dos movimentos feitos pelos filhos de santos quanto incorporam Oxóssi no Candomblé, orixá

¹⁶ Para saber sobre as práticas de negociações entre senhores e escravizados, ver a obra *Negociação e conflito: resistência negra no Brasil escravista*. Referência completa encontra-se no final do artigo.

da força, da luta e do trabalho. Corresponde à nossa necessidade de saúde, nutrição, energia vital e equilíbrio fisiológico, num trabalho constante de crescimento e renovação. Fartura, riqueza, liberdade de expressão são seus pontos marcantes, a imagem que o representa é de um homem indígena de aparência máscula. Oxóssi, é o caçador, por isso porta um arco e fechas¹⁷. Já no terreiro de Umbanda, vamos observar esses movimentos nas giras¹⁸ de caboclos, entidades¹⁹ que pertencem a falange²⁰ deste orixá.

Outro aspecto importante é a roupa branca, cor da veste utilizada pelos filhos de santo da Umbanda durante o ritual. Os pés descalços também fazem parte do contexto religioso e, os colares no pescoço de Clara Nunes que, na realidade não são simplesmente colares, é um elemento que também é chamado de guia que, servem para proteger os filhos de santo das energias negativas. As cores vão variar de acordo com cada orixá ou entidade. No caso da cantora na maioria das vezes aparecia usando guia de Oxalá, representada pelas contas brancas e a de Iansã que se apresenta com contas de cores vermelha, amarela e branca.

Algo que também chama a atenção são os cabelos de Clara Nunes, que antes de se consagrar no samba apresentava-se liso e quase sempre amarrado, agora como cantora reconhecida como a “deusa dos orixás”, suas madeixas aparecem com bastante volume e sempre solto. Considerando toda a indumentária artística, essa mudança nos cabelos traz como objetivo ressaltar e enaltecer a negritude, em outras palavras, transparecer uma origem africana.

Encerrando esta possível análise de “*Canto das três*”, Clara Nunes quando era questionada sobre essa canção dizia: “*penso que a música não tem fronteira, é universal, a música é sentimento é amor, e não precisa entender o idioma que eu esteja cantando, o importante é a emoção. Tem uma música que eu canto que se chama canto das três raças, eu gosto muito dessa música, porque ela resume toda a formação da música popular brasileira*

¹⁷ Mais detalhes sobre essa discussão podem ser encontrados no livro *Umbanda Pé no Chão Um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatís*. Referência completa no final do artigo.

¹⁸ Nome que dado aos rituais religiosos de Umbanda e Candomblé.

¹⁹ Considerando o imaginário religioso descrito no livro: *Umbanda Pé no Chão Um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatís*, p. 11-25. Entende-se por entidades: uma força transcendente que toma conta (possessão) do corpo do médium. No Candomblé trabalha-se com os orixás, tais como: Oxalá, Xangô, Ogum, Oxóssi, Iemanjá, Oxum, Iansã, Exu. Na Umbanda com guias (pessoas que já tiveram uma vida terrena e que ao morrer, o espírito desencarnou e se transformou em guia que trabalha sobre a regência de algum desses orixás) tais como: marujos, caboclos, pretos-velho, baianos, etc...

²⁰ Agrupamentos de espíritos que possuem a mesma energia que Oxóssi.

que foi a junção das três raças, do índio, do negro e do branco que formou o brasileiro e a música popular brasileira que fala de sentimento, de amor e de alegria²¹”.

Fugindo dos padrões tradicionais das demais cantoras de samba da época, Clara Nunes não apenas cantou sambas exaltando a religiosidade de matriz africana, e algumas músicas que também apresentavam versos que evidenciavam as lutas antirracistas do movimento negro da década de 1970. A cantora sempre que aparecia em público estava caracterizada com as vestimentas dos filhos de santo da Umbanda, além da performance desenvolvida que estava atrelada as danças de origem africana ou movimentos específicos dos orixás.

Portanto, a cantora é considerada uma das maiores propagadoras da cultura afrodescendente na década de 1970, de certa forma conseguiu através dos sambas que cantava tirar a religiosidade de matriz africana do campo marginalizado, dando visibilidade para a Umbanda e o Candomblé em todos os meios sociais, em outras palavras, mesmo aqueles que não frequentavam terreiros puderam conhecer alguns elementos que compõem o universo religioso de origem africana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W, 1903-1969. *Indústria Cultural e Sociedade*; seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Traduzido por Juliaa Elisabeth Levy. — São Paulo Paz e Terra, 2002.

APPIAH, Kuame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro; revisão da tradução Fernando Rosa Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAPTISTA, Rachel Rua. *Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do Candomblé e da Umbanda na música popular brasileira*. Dissertação de Mestrado, 2005. Universidade de São Paulo - Ciência Social (antropologia social) 112 p.

BARROS, José D'Assunção. *A construção social da cor: diferença e desigualdade na formação da sociedade brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____, José D'Assunção. *O campo da história: Especialidades e abordagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

²¹ Transcrição da fala de Clara Nunes retirada da última entrevista de Clara Nunes à Marília Gabriela- TV mulher. Acervo particular da pesquisadora, também disponível no endereço eletrônico: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&nr=1&v=t8rjuao3sps>

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução: Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. Editor: Schwarcz Ltda. - São Paulo, 1986. (Companhia das Letras).

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Linguagem e Poder Simbólico*. In: Economia das Trocas Linguísticas. (O que falar quer dizer). São Paulo: Edusp, 1996.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____, Peter. *O que é história cultural?* Tradução Sergio Goes de Paula. – 2.ed. rev. e ampliada – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. Notas sobre o movimento negro no Brasil. In: *Educando para as Relações Étnico-Raciais II*. - Curitiba: SEED – PR, 2008, p. 13-24. (Cadernos Temáticos dos desafios educacionais contemporâneos).

CASALI, Rodrigo. *Quando os baianos se pintaram de Dourado (S): aspectos das práticas religiosas umbandistas da cidade de Dourados- MS*. Dourados – MS: UFGD, 2006 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Grande Dourados.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____, *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução: Álvaro Lorencini – São Paulo: Editora UNES, 2004.

_____, O mundo como representações. In: *Revistas das Revistas (estudos avançados)*, 1991. Texto publicado com permissão da revista *Annales* (NOV-DEZ. 1989, Nº 6, pp. 1505-1520).

CUNHA JR, Henrique. *História Africana para compreensão da História do Brasil*. In: História e cultura afro-brasileira e africana: Educando para as questões ético-raciais. - Curitiba: SEED – PR, 2006, p. 85-98. (Cadernos Temáticos).

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e Profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes; 1992.

_____ *Mito e Realidade*: tradução PolaCivelli. São Paulo Perspectiva; 2006.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural - 1920-1945*. Tese de Doutorado, 2002. Universidade de São Paulo - história econômica.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz/organizadoras: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVESSOS Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de – Rio de Janeiro 7 Letras, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. - São Paulo: Editora UNESP, 1991. -(Biblioteca básica).

HALL, Stuart, *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resende. 1ª Edição atualizada – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e Cultura afro-brasileira*. – São Paulo: Contexto, 2007.

MATTOS, Sérgio. *Um perfil da TV Brasileira: 40 anos de história 1950/1990*. Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/ Capítulo Bahia: A tarde, 1990.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1989.

MUSSA, Alberto. SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de Enredo: História e Arte*. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte, autêntica, 2001.

_____. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. 3ª Ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008. – Repensando a História.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*; Companhia das Letras, 2001.

PEIXOTO, Norberto. *Umbanda Pé no Chão Um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatís*. Editora do conhecimento, 1ª Edição, 2008. p.49.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: resistência negra no Brasil escravista*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2004.

_____, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 2º Ed. rev. e ampl.

Recebido em março de 2013

Aprovado em maio de 2013