

*“O povo é tudo!” :
uma análise da carreira e da obra
da cantora Clara Nunes*



Clara Nunes (detalhe).

Silvia Maria Jardim Brügger

Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com pós-doutorado na mesma instituição. Professora do Departamento de História da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Co-organizadora do livro *O canto mestiço de Clara Nunes*. São João del Rei: UFSJ, 2008. sbrugger@pq.cnpq.br

* Esse artigo é resultado do projeto de pesquisa "O canto do Brasil mestiço: Clara Nunes e o popular na cultura brasileira", financiado pela FAPEMIG.

¹ Clara Nunes nasceu em Cedro, distrito de Paraopeba, que, hoje, é a cidade de Caetanópolis.

² Apesar de todos os movimentos que vinham modificando o cenário da música brasileira, desde o aparecimento da Bossa Nova no final dos anos 50, em entrevista para essa pesquisa, Alaíde Araújo, divulgadora da Odeon, explica que Altamar Dutra, também integrante do *cast* da gravadora, estava no auge, daí a intenção de projetar a carreira de Clara nessa linha. Cf. Entrevista concedida por Alaíde Araújo a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 06/05/2007.

³ Segundo depoimento de Clara Nunes dado por volta de 1973/74 e exibido no especial "Clara Guerreira", exibido na TV Globo após a sua morte, em 1983, ela conheceu Ataulpho através de um ex-secretário dele, Jorge Santos, e assim se tornaram grandes amigos. Ataulpho, então, sempre lhe dizia: "Clarinha, canta samba! Você tem que cantar música brasileira. Você tem uma voz tão boa!". Depois disso, ele a acompanhou em uma conversa com Milton Miranda, diretor artístico da Gravadora Odeon e diretor de produção dos discos de Clara. A gravação de "Você passa, eu acho graça" decorreria, então, dessa intervenção do próprio Ataulpho. Outra referência à interferência de Ataulpho aparece na letra da música "Mineira", composta por Paulo César Pinheiro e João Nogueira, em homenagem a Clara, no verso em que o eu poético diz para a homenageada: "Canta o samba verdadeiro / Faz o que mandou mineiro / Oh! Mineira!". Nunca é demais lembrar que Ataulpho era mineiro, de Miraf. A letra dessa música, gravada por João Nogueira, faz parte do encarte do Lp de Clara Nunes "Canto das Três Raças", de 1976. Por outro lado, segundo a divulgadora da Odeon, Alaíde Araújo ela e seu marido, que era radiologista, freqüentavam ambientes

"O povo é tudo!": uma análise da carreira e da obra da cantora Clara Nunes*

Silvia Maria Jardim Brügger

RESUMO

Clara Nunes, mineira de Paraopeba, construiu sua carreira, entre as décadas de 1960 e 1980, em um contexto marcado, no Brasil, pelo regime militar, pela afirmação da indústria cultural, pelo crescimento do movimento negro e, na música, pela eclosão e/ou expansão de diversos gêneros/movimentos, como a bossa-nova, o iê-iê-iê, a música engajada e o tropicalismo. Neste artigo, procuro analisar como a cantora construiu uma trajetória que pretendia uma identificação com a cultura popular brasileira, o que passou pelo direcionamento de sua carreira, a partir de 1971, e por um processo de reapropriação de sua própria tradição familiar. Mostro como essa proposta essencialmente política assumiu em Clara um sentido de missão religiosa.

PALAVRAS-CHAVE: Clara Nunes; cultura popular brasileira; música popular.

ABSTRACT

Clara Nunes, from Paraopeba, Minas Gerais, built her career between the 60's and 80's, in a context marked by the Brazilian military regimen, by the affirmation of the cultural industry, by the growth of the black movement and by the eclosion/expansion of many kind of music, as the "bossa nova", the "iê-iê-iê", the engaged music and the "tropicalismo". In this article, I analyze how she built her pathway in a look for identification with the Brazilian popular culture, what affected the direction of her career, after 1970, and the process of reappropriation of her own familiar tradition. I show how this notably political propose acquire a sense of religious mission.

KEYWORDS: Clara Nunes; Brazilian popular culture; popular music.



Clara Nunes, mineira de Paraopeba¹, construiu sua carreira, entre as décadas de 1960 e 1980, em um contexto marcado, no Brasil, pelo regime militar, pela afirmação da indústria cultural, pelo crescimento do movimento negro e, na música, pela eclosão e/ou expansão de diversos gêneros/movimentos, como a bossa-nova, o iê-iê-iê, a música engajada e o tropicalismo. Em 1960, Clara ganhou a fase mineira do concurso "A Voz de Ouro ABC" e classificou-se em terceiro lugar no certame nacional. Com isso, assinou contrato com a Rádio Inconfidência de Belo Horizonte e conquistou espaço na noite e na mídia da capital mineira, chegando a ter, em 1963, um programa próprio na TV Itacolomi.

Em 1965, tendo assinado contrato com a gravadora Odeon, mudou-se para o Rio de Janeiro e gravou o seu primeiro LP, "A Voz Adorável de Clara Nunes", lançado em 1966. Neste disco, interpreta, princi-

palmente, boleros, seguindo a intenção da gravadora Odeon de transformá-la em um “Altemar Dutra de saias”². Em seu segundo LP, de 1968, passa a gravar sambas, a partir de sugestão de Ataulpho Alves³, e emplaca seu primeiro sucesso com a música “Você passa, eu acho graça”, que dá título ao disco. No entanto, ainda assim, sua carreira não atinge maior projeção. Ela iria deslanchar de fato a partir de 1970, quando a gravadora convida para produzi-la o radialista Adelzon Alves. Apresentador de um programa na Rádio Globo, “O Amigo da Madrugada”, dedicado, principalmente, ao samba, ele condiciona a aceitação do convite à total liberdade para dirigir a carreira de Clara. Daí em diante, passa a conferir um direcionamento, uma linha de atuação para a cantora. Não bastava, para ele, que ela gravasse sambas⁴. Era preciso que construísse uma imagem de cantora ligada às raízes da cultura brasileira. Assim, não apenas ela passa a gravar diferentes gêneros da tradição musical brasileira, como sambas, frevos, forrós e jongos, mas sua forma de interpretar as músicas vai se modificando, deixando de lado impositões e vibratos presentes em suas primeiras gravações. Os arranjos também sofrem alterações, incorporando progressivamente os instrumentos de percussão típicos dos ritmos populares. Adelzon produz seus LPs de 1971, 1972, 1973 e 1974, deixando de fazê-lo por ocasião do rompimento do relacionamento afetivo que também os unia. Clara se casa, em 1975, com o poeta e compositor Paulo César Pinheiro, que passa, a partir de 1976⁵, a produzir seus discos. A marca fundamental de sua carreira estava construída: a relação com os gêneros populares e a busca de ser uma “cantora popular brasileira”.

O objetivo deste artigo é o de procurar entender como se deu a construção desta carreira vinculada ao popular. Clara afirmava que não queria ser reconhecida como uma sambista, mas sim como uma “cantora popular brasileira”⁶. Por isso, cabe perguntar: o que ela entendia por popular? Como este popular aparece em sua obra? São estas questões que procurarei abordar neste texto.

Clara Nunes e a cultura popular

Adelzon Alves, em entrevista concedida para esta pesquisa, afirma que sua intenção ao planejar a produção da carreira de Clara foi a de construir uma “imagem audio-visual afro-brasileira”, que, segundo ele, nenhuma cantora havia assumido depois de Carmem Miranda⁷. A vinculação com a cultura popular brasileira é explicitada também no encarte do primeiro disco de Clara produzido por ele, em 1971:

(...) Clara Nunes toma uma posição bem definida dentro das raízes da cultura popular brasileira.

*Neste LP o Sabiá num “brinca em serviço”. Dá seu recado com músicas, sons e os refrões do candomblé e da “Puxada de Rede do Xaréu”, estes últimos ligados à vida econômica, religiosa e artística da Bahia (folclore), que fazem parte da nova imagem que a cantora vem mostrando ao público nos seus shows, apresentações de televisão etc. Essa imagem é o aproveitamento das formas, cores, sons, ritmos etc. e tal da cultura popular brasileira.*⁸

A busca de aproximação com o universo popular fica explícita in-

de samba e Clara esteve com eles em rodas, ensaios de escolas, como a Mangueira, além de ouvir o gênero em sua casa. A partir daí, Alaíde teria percebido que Clara se adequaria muito mais a esse estilo musical, passando a interceder dentro da Gravadora pela mudança de seu repertório. Cf. Entrevista concedida por Alaíde Araújo a Josemir Teixeira e Sílvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 06/05/2007.

⁴ O que, diga-se de passagem, Clara já fazia desde, pelo menos, o carnaval de 1967, quando fez sucesso com a marcha “Carnaval na Onda”, de José Messias e com o samba “Porta Aberta”, de Jair Amorim e Benedito Reis. Cf. , entre outras matérias jornalísticas, “Vida de Clara Nunes é um Carnaval”. *Revista Intervalo*, no. 204, 1966, p. 48; “Clara Nunes: Chega de Marmelada”. *Revista Intervalo*, no. 256, 1968.

⁵ O Lp “Claridade”, de 1975, que quebrou a marca de 500 mil cópias vendidas foi produzido pelo violonista Hélio Delmiro, que trabalhava com Clara e Adelzon nos discos anteriores.

⁶ Mesmo antes da gravação de seu primeiro LP, sob a produção de Adelzon Alves, Clara já afirmava que não queria ser rotulada de sambista. 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 Pentead. *Revista Amiga*, 8/12/1970. Essa idéia reaparece em outras matérias jornalísticas, entre elas, “Clara Nunes: - Não sou uma sambista. Cantor músicas brasileiras de todos os gêneros”. *Jornal Cinco de Março*, Goiânia, 07 a 13/08/1972. Entrevista concedida a Anatole Ramos.

⁷ Entrevista concedida por Adelzon Alves a Josemir Teixeira e Sílvia Brügger, no Rádio MEC-RJ, em 16/04/2004.

⁸ Texto de Adelzon Alves, publicado no encarte do LP “Clara Nunes”, de 1971, lançado pela gravadora Odeon.

⁹ Esta música antes de ser gravada no LP “Clara Nunes”, de 1971, foi gravada, no mesmo ano, em um compacto simples (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.

clusive na linguagem coloquial e cheia de oralidade utilizada no texto. A primeira música de trabalho de Clara, nesta nova fase, foi “Misticismo da África ao Brasil”, composição de Mário Pereira, Vilmar Costa e João Galvão, samba-enredo da Escola de Samba Império da Tijuca⁹. A letra da música compõe a busca de uma filiação com o universo afro-brasileiro:

*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 areia¹⁰*

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

sendo seguido pelo coro que a introduz propriamente na música, numa estrutura semelhante à responsorial típica do universo musical afro-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 Mangueira. Além disso, declarou ter trazido de lá não só souvenirs, mas roupas, colares e peças de artesanato¹³. 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*.

A música de sucesso desse LP é “Ê Baiana”, composição de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio dos Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio, que consolida a imagem de Clara Nunes ligada ao universo afro-brasileiro, em especial, à Bahia, que parece sintetizar aquela cultura e aproximar a imagem de Clara a de Carmem, com suas roupas de baiana, seus turbantes e seus balangandãs. Aliás, neste disco, são três as músicas com referência explícita a Bahia: além das duas já citadas, Aruandê... aruandá¹⁴. Alessandro Kerber, analisando as representações da identidade nacional e de identidades regionais em Carmem Miranda, apresenta a construção da imagem da baiana como uma alternativa à figura do malandro carioca, enquanto símbolo da nacionalidade. Segundo o autor, a baiana representaria uma síntese do Brasil associada ao elogio da miscigenação. Além disso, lembra que “foi em terras do atual estado da Bahia que chegaram os primeiros portugueses ao Brasil. A Bahia já fazia parte do imaginário de amplos segmentos da população brasileira dos anos 30 como local da origem do Brasil, o mito fundador da nacionalidade”¹⁵. Por fim, destaca que Salvador foi capital do Brasil durante a maior parte do período colonial e, assim, enquanto o Rio de Janeiro representaria o Brasil moderno, a Bahia seria associada ao passado histórico brasileiro¹⁶.

Clara Nunes evoca esses elementos presentes em Carmem Miranda, inclusive vestindo-se como baiana, mas parece revesti-la com uma busca de autenticidade. A baiana de Carmem foi construída como uma estilização, a partir de seu gosto pessoal e das orientações passadas por Dorival Caymmi. Kerber entende que Carmem “abrasileirou” a imagem da baiana. Para ele,

*Com uma natureza tão punjantemente colorida, não se deveria representar o Brasil com vestes brancas, como as baianas originais faziam. O colorido, associado às nossas belezas naturais, ao carnaval e a todas as nuances da diversidade étnica da nação, representava muito melhor o Brasil do que o branco. (...) O mesmo ocorre com as duas cestinhas de frutas que Carmem colocou na cabeça, também associadas às riquezas naturais do Brasil.*¹⁷

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, Sílvia H. e PACHECO, Gustavo (org.). *Memórias do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Vasouras, 1949 (no prelo).

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

¹³ MARTIN, Paulo. “Clara Nunes acha que apanhando é que se aprende”. Revista Romântica, no. 125.

¹⁴ “Aruandê... aruandá” (BRE-MI0301242), Zé da Bahia, gravada no LP “Clara Nunes”, gravadora Odeon, 1971. Além disso, as duas faixas da “Puxada de Rede do Xaréu” referem-se a um canto de trabalho de pescadores baianos.

¹⁵ KERBER, Alessandro. Carmem Miranda entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. *ArtCultura*, v. 7, n. 10, Uberlândia, jan.-jun., 2005, p. 130.

¹⁶ *idem*, *ibidem*.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 132.

¹⁸ COSTA, Neyde. A Nova Imagem de Clara Nunes. *Revista Destino*, nº Extra, 1971.

¹⁹ O Tom Novo de Clara Nunes. *Jornal do Brasil*, 11/07/1971.

²⁰ Acervo em fase de organização, pertencente ao Instituto Clara Nunes, localizado na cidade mineira de Caetanópolis.

²¹ Toninho Nascimento, juntamente com seu parceiro Romildo, compôs o principal sucesso de Clara Nunes, a música "Conto de Areia", gravada no LP "Alvorecer", de 1974, que, aliás, apresenta, na capa, uma foto de Clara Nunes, vestida de baiana, durante show realizado no MIDEM, em Paris. Ambos compuseram diversas músicas gravadas pela cantora, a ponto de serem considerados "compositores de Clara".

²² Entrevista concedida por Toninho Nascimento a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 16/05/2007.

Já a baiana de Clara, embora evoque a inspiração de Carmem, aproxima-se das "baianas originais", ao manter o branco como sua cor. Aliás, Clara passa a partir dessa época a privilegiar, de forma quase exclusiva, o branco em suas indumentárias. Essa escolha está ligada à experiência religiosa da cantora, mas pode ser associada também à busca de uma autenticidade da cultura popular brasileira. Essa postura que, a partir de 1970, marca a sua carreira, desdobra-se em uma atividade de pesquisa do popular, entendido também como folclórico.

Clara folclorista

É interessante notar como, a partir dessa época, o termo pesquisa passa a estar presente em matérias jornalísticas sobre Clara. Isto se deve exatamente a um trabalho de investigação de ritmos e músicas típicos da cultura popular, feito por ela e por seu produtor Adelzon Alves, visando à gravação ou à busca de elementos para a escolha de músicas inspiradas nestas manifestações ou ainda para a montagem de espetáculos a partir deste universo.

Clara passou a estudar profundamente. Recorreu aos livros de autores brasileiros. Pesquisou o nosso folclore. Aproximou-se das pessoas ligadas ao samba. Visitou a Bahia. Conheceu o candomblé e todas as novidades da Cidade do Senhor do Bonfim. Aprendeu muito. (...)

Clara hoje se apresenta toda vestida de branco, lembrando as senhoras do candomblé. No pescoço, mil colares típicos.¹⁸

Segundo o produtor Adelzon Alves que orientou essa nova fase da carreira de Clara,

– Clara Nunes quer deixar bem claro que tem a intenção de se fixar na imagem de cantora brasileira. É também intenção de Clara acentuar a posição de pesquisa de coisas brasileiras. Gravar Sabiá, de Zé Dantas, é importantíssimo, pois foi ele quem desencadeou toda a evolução de Luiz Gonzaga. Para provar como este disco foi trabalhado, pesquisamos exaustivamente os cantos de trabalhos e descobrimos a beleza nos cantos usados na pesca do xaréu na Bahia. No disco, são duas faixinhas de alguns segundos apenas. É quase um ponto de ligação. A Odeon sugeriu que, pela beleza, essas faixas poderiam ser ampliadas. Mostramos que sua beleza estava justamente na inserção pura e simples entre as faixas maiores¹⁹.

No acervo pessoal da cantora²⁰, há, por exemplo, uma fita cassete, na qual ela e Adelzon registraram, em Caetanópolis, cantos e declamações das pastorinhas, visando utilizá-los como fonte para um espetáculo, que, no entanto, não chegou a ocorrer. O importante é, porém, a atitude de busca por estas tradições, num espírito que a aproximava dos folcloristas.

Aliás, essa atitude de pesquisa influenciava inclusive os que compunham para Clara. Toninho Nascimento²¹ afirma que "tinha um livro (...) 'Folclore de Januária' e eu, quando eu ia fazer músicas para Clara, normalmente, eu, ia procurar temas ali."²² Nesse livro, Toninho, segundo seu depoimento, teria encontrado, por exemplo, o seguinte ponto de Congado: "Que santo é aquele que vem no andor/ É São Benedito enfei-

tado de flor”, presente na música “Congada”²³. Consultando o livro, de autoria do folclorista Joaquim Ribeiro²⁴, não localizei esta referência, embora aborde, entre outros, o tema dos reisados. Provavelmente o compositor confundiu o livro com outro semelhante, que também utilizasse em suas pesquisas para composição de músicas. Vale destacar, porém, que este ponto continua a estar presente em festas de Nossa Senhora do Rosário, no interior das Gerais, como tive oportunidade de constatar pessoalmente na realizada no Bairro de São Geraldo, na cidade de São João del Rei, no ano de 2004. Importa, porém, para o argumento que venho desenvolvendo o fato dessa pesquisa sobre a cultura popular brasileira ter envolvido não só a cantora e seu produtor, mas também aqueles que compunham para ela e sabiam dos objetivos de seu trabalho.

Nos quatro LPs de Clara produzidos por Adelzon Alves, encontram-se as seguintes músicas inspiradas nas ou que retratam tradições populares, como: “Puxada da rede do xaréu (1ª. e 2ª. partes)”, “Aruandê... aruandá”, “Ilu ayê (Terra da Vida)”, “Tributo aos Orixás”, “Vendedor de Caranguejo”, “Homenagem a Olinda, Recife e Pai Edu”, “Sindorere”, “O que é que a baiana tem”, “Nanaê, Nana Naiana” e “Conto de Areia”. Depois de 1974: “A deusa dos orixás”, “Canto das três raças”, “Fuzuê”, “Sagarana”, “Senhora das Candeias”, “Guerreira”, “Candongueiro”, “Jogo de Angola”, “Banho de Manjerição”, “Feira de Mangaio”, “Viola de Penedo”, “Brasil mestiço, santuário da fé”, “Congada”, “Coroa de areia”, “Nação”, “Menino Velho”, “Ijexá”, “Afoxé pra Logun”, “Mãe-África”.

Feita esta constatação da construção de uma carreira identificada com a cultura popular e com o universo afro, cabe perguntar por que este foi o caminho escolhido. Adelzon Alves, ao afirmar a construção de uma carreira ligada ao samba de morro carioca, indica que se trata de um direcionamento ideológico. Em suas palavras,

Bom, então esse grupo [sambistas de morro carioca] nunca tinha tido uma grande cantora voltada para ele, para o trabalho desse grupo. Os sambas-enredo aconteciam, Elizeth chegou a gravar Cartola, gravou Candeia, Elza chegou a gravar, Elza Soares. Mas não era uma coisa ideologicamente dirigida no sentido de trazer a obra desse núcleo, exclusivamente, entendeu? Trazer a obra desse grupo. Esse grupo, eu estou dizendo a vocês, era meio mantido à parte, embora já fizesse, cantando, o maior desfile audiovisual do mundo, embora alguns artistas esporadicamente os gravassem. Mas alguém gravá-los sistematicamente...

(...) O trabalho que eu fazia na rádio era dirigido nesse sentido porque eu fui, filosoficamente, socialista e com a visão artístico-cultural voltada para o cara que tem valor, não é porque ele é negro, pequeno e marginalizado. É porque tem valor. O problema é isso: é não reconhecerem o valor dele porque ele não faz parte do núcleo social e econômico que o cara pertence. E, nesse núcleo, já era a música do maior espetáculo audiovisual do mundo, como é que ela não tinha espaço no rádio? Poucas vezes, relativamente, em disco.²⁵

Nesta fala, Adelzon indica o fundamento de sua escolha: sua formação socialista. Ora, 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 (...)”²⁶. A produção de uma música engajada – com suas diversas matizes – insere-

²³ *Congada*. Composição de Romildo e Toninho, gravada por Clara Nunes no disco Clara Nunes, de 1981.

²⁴ RIBEIRO, Joaquim. *Folclore de Januária*. RJ: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ministério de Educação e Cultura, 1970.

²⁵ Entrevista concedida por Adelzon Alves a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, na Rádio MEC-RJ, em 16/04/2004.

²⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000, p. 11.

²⁷ NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. SP: Annablume, 2001.

²⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. RJ/SP: Ed. Record, 2000.

²⁹ Entrevista concedida por Adelzon Alves a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, na Rádio MEC-RJ, em 16/04/2004.

³⁰ Entrevista concedida por Jadir Ambrósio a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, em 14/03/2006. Jadir, músico e compositor de Belo Horizonte, foi quem impulsionou o início da carreira de Clara na capital mineira. Quando a ouviu cantando na Quermesse do bairro da Renascença, convidou-a para participar de programas de rádio e estimulou-a cantar na noite.

³¹ Mané Serrador, homem profundamente católico, começou a organizar uma folia de reis, em virtude de promessa feita pela recuperação da saúde de sua esposa, Dona Amélia. Entrevista concedida por Maria Gonçalves da Silva a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, na cidade de Caetanópolis, em 04/04/2003.

³² Entrevista concedida por Maria Gonçalves da Silva a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, na cidade de Caetanópolis, em 04/04/2003.

se neste contexto. Se antes de 1964 havia setores artísticos ligados a uma “bossa nova nacionalista” e mesmo posturas como as do Manifesto do CPC da UNE, de 1962, que insistia no comprometimento dos artistas com os segmentos populares, foi a partir do Golpe que, para esses grupos, 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, entre elas, 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. Assim, temos, no período, espetáculos como *Opinião*, *Arena conta Zumbi*, *Rosa de Ouro*, que, com suas singularidades, têm em comum a busca por trazer à tona o “popular”²⁷. É neste cenário que Adelzon forma sua consciência socialista e, de certa forma, o que ele projetará como carreira para Clara traz 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 capitalista²⁸.

Pode-se perguntar, porém, pela participação de Clara neste projeto. Ou seja, poderia o projeto de Adelzon ser aplicado a outros artistas? O que em Clara favoreceu o desenvolvimento desta linha de trabalho? Adelzon responde a essa pergunta afirmando que Clara era uma pessoa que precisava apenas de uma direção, pois tinha talento, voz e humildade para receber orientações²⁹. Característica esta também apontada por Jadir Ambrósio, que foi o responsável pelo início de sua carreira em Belo Horizonte³⁰. Parece-me, porém, que outros elementos, além destas características pessoais, são importantes para entender a forma pela qual Clara abraça este projeto.

A relação de Clara com a cultura popular é anterior a seu contato com Adelzon. Pode-se dizer que ela vem de berço. Seu pai, conhecido como Mané Serrador, além de violeiro, comandava uma folia de reis, em Paraopeba, interior de Minas Gerais³¹. Segundo Maria Gonçalves da Silva, irmã mais velha de Clara,

*a cidade toda aguardava o fim de ano para esse acontecimento, porque ele iniciava no dia primeiro de janeiro e terminava no dia seis de janeiro. Então, no dia primeiro de janeiro, meu pai já pedia licença lá no trabalho dele para ele e... Fora os ensaios que aconteciam antes, não é? Já tinha a turma que participava. E eles... No dia primeiro, ele já saía religiosamente para cumprir o dever dele. Ele tinha uma fé profunda. E tudo... Esse trabalho que ele fazia durante seis dias, ele levava tudo para Igreja. Entregava tudo para o padre como esmola. Era um compromisso dele. Então, no dia seis, todo mundo já sabia que tinha uma festa na casa do Manoel Serrador que é o arremate da folia de reis. E esse arremate da folia de reis, o importante dele era trazer todo mundo. Ele sentia assim muito honrado, muito feliz de dar alimentação para todo mundo que chegava lá. Ninguém pagava nada. Todo mundo comia aquelas comidas bem gostosas, bem caipiras. E ficava... Minha mãe criava frango, seis meses antes já estava o terreiro cheio de frango começando já a crescer para matar tudo em janeiro, porque era a festa dele, não é?*³²

A família toda participava deste momento de festa organizado

por Mané Serrador, o que, com certeza, permitiu a Clara, desde criança, uma familiaridade com estas manifestações populares. Em suas palavras,

– A música que a gente ouvia era a das folias de reis e minha família, principalmente, meu pai, participava tradicionalmente dessas festas. Desde cedo tomei conhecimento de uma coisa que, mesmo depois de viver no Rio e em São Paulo, não abandonei mais: o amor pelo popular, pela arte um tanto esquecida que vem realmente do povo. Esquecida porque, a não ser por uma minoria de intérpretes e músicos, ela não chega aos veículos de divulgação. Ao invés de procurar um estilo como cantora, pretendo ligar meu nome a essa busca pelas raízes de nossa música popular³³.

A cantora estabelece assim uma relação entre sua postura de valorização do popular e sua vivência familiar. Sua irmã, Maria Gonçalves da Silva, narra uma passagem em que Clara teria feito referência a esta herança cultural recebida do pai³⁴:

Uma vez que ela deu uma entrevista [RISO] falou que ela herdou do meu pai... que tudo que ela fez na vida foi herança do meu pai, que meu pai era realmente uma pessoa muito especial, gostava muito da música. Ele era uma pessoa... Era repentista, gostava de Folia de Reis, quer dizer, ele era tudo isso, de folclore, estava no sangue dele. E a gente sente pela lei natural da vida que ela foi a que mais herdou todo esse potencial dele. Então, uma vez ela deu uma entrevista e falou que ela... aliás, contou coisas dele (...). Um dia a Clara veio passar o natal: “Clara você... porque que você mentiu? (...) Por que você foi lá mentir?” Ela era muito certinha, então eu falei com ela. (...) “Ah, Dindinha, imagina se eu menti! Claro que eu conheci meu pai através de vocês!” [Você vê] ela tinha (...) nenhuma lembrança, quando ele morreu ela tinha dois anos, mas ela sabia de toda a vida dele através da gente, não é? E ela sentiu no sangue [o que ele fez]. Então ela se sentia a dona, realmente a herdeira dele, não é? Ai ela falava, “Oh! Dindinha, conheci, sim! Imagina se eu não conheci através de vocês?! (...)”³⁵

Ou seja, apesar do pouco convívio direto com a folia do pai, em função de ter ficado órfã aos dois anos de idade, Clara recebeu essa tradição a partir dos relatos familiares e pela própria continuidade das festas que se realizavam na região durante sua infância. O significado que esta história familiar adquiriu para Clara pode ser medido pelo fato de ter, anos mais tarde, já no auge da fama, procurado recuperar a bandeira carregada pela folia do pai, junto a antigos participantes do grupo, em sua cidade natal³⁶.

Além disso, no ano de 1972, chegou a ser elaborado um show, escrito e dirigido por Hermínio Bello de Carvalho, no qual Clara indicava a importância do pai em sua trajetória. Em um momento do espetáculo, deveria afirmar:

Meu pai era violeiro, a voz dele sobressaía no meio de todas; me lembro dele cantando: “Manuel fogueteiro é o rei das crianças!” De 24 de dezembro a 6 de janeiro nós praticamente não víamos. No dia 6 de janeiro o meu pai chegava da Folia de Reis – eu então não o recebia como pai e sim como um folião, com todo o ritual; quando entrava em nossa casa ela cantava e depois rezava.³⁷

O espetáculo “Sabiá, Sabiou” não chegou a entrar em cartaz³⁸,

³³ Clara – O caminho mais certo: aquilo que o povo canta. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 09(14)/03/1972.

³⁴ Não sei se se trata da própria matéria citada acima.

³⁵ Entrevista concedida por Maria Gonçalves da Silva a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, na cidade de Caetanópolis, em 04/04/2003.

³⁶ Essa bandeira, hoje, integra o acervo da cantora pertencente ao Instituto Clara Nunes.

³⁷ “Clara é Sabiá na Noite”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/05/1972.

³⁸ O espetáculo não chegou a ocorrer por desavenças entre o diretor e o elenco de músicos, durante os ensaios. Cf. PAVAN, Alexandre. *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. RJ: Casa da Palavra, 2006, p. 125.

³⁹ “Clara é Sabiá na Noite”. *Jornal Última Hora*, Rio de Janeiro, 19/05/1972.

⁴⁰ Entrevista concedida por Jadir Ambrósio a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, em 14/03/2006.

⁴¹ Informação prestada em entrevista concedida por Adevanir dos Santos Romero, amigo e cabelereiro de Clara Nunes, que a conheceu logo que chegou ao Rio, em 1966, a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 10/09/2004. Em matérias jornalísticas sobre a iniciação de Clara com Pai Edu, em Recife, em 1972, há a referência de que ela *seria da umbanda*, há seis anos. Entre outras, cf. SILVA, Geraldo. Clara é filha de Oxum desde o berço. *Diário da Noite*, Recife, 27/09/1972. Em entrevista concedida a Edson Guerra da Rádio Bandeirantes, em dezembro de 1981, Clara afirma que, sendo de família kardecista, ao vir para o Rio tomou contato mais de perto com a umbanda e que, ao retornar de uma viagem à África, se encontrou nessa religião, desde 1969. Na verdade, Clara deve estar se referindo à viagem feita no início do ano de 1971 a Moçambique, África do sul e Angola. De qualquer forma, suas palavras deixam claro que, antes de assumir efetivamente a religião umbandista, Clara já a conhecia e freqüentava. Cf. Entrevista concedida a Edson Guerra, da Rádio Bandeirantes, em dezembro de 1981, arquivada no Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes.

⁴² Entrevista apresentada em especial exibido pela Rede Manchete, após a morte da cantora, em abril de 1983.

mas foi escrito por Hermínio Bello de Carvalho, que chegou a ir a Paraopeba conhecer pessoalmente as festas da região, a partir de depoimentos da própria Clara. A matéria afirma ainda que, segundo a cantora, ela iria falar de sua infância, do pai e de como ele influenciou na sua opção pela música³⁹.

A partir desses elementos, entendo que a orientação proposta por Adelzon à carreira de Clara permitiu-lhe uma reapropriação de sua própria tradição familiar.

Também em termos religiosos, apesar de ser a partir de 1970, que suas músicas assumem efetivamente um compromisso com a umbanda e o candomblé, seu contato com essas religiões parecem anteceder este momento. Segundo Jadir Ambrósio, em Belo Horizonte, em fins da década de 1950 e início da de 1960, Clara o acompanhava em centros e terreiros de diferentes religiões⁴⁰. No Rio de Janeiro, mesmo antes de conhecer Adelzon, já freqüentava as religiões afro-brasileiras⁴¹. Aliás, a primeira música gravada por Clara Nunes que faz alguma menção a entidades destas religiões é “Guerreiro de Oxalá”, registrada em seu terceiro LP, “A beleza que canta”, de 1969, produzido por Carlos Imperial, que também é o compositor da canção. No entanto, nesta música, a referência à umbanda de Oxalá insere-se em um contexto musical (arranjo, gênero, forma de interpretação) distante da musicalidade afro-brasileira, marcada sobretudo pela força da percussão. Ou seja, também no aspecto de aproximação com estas religiões, a produção de Adelzon parece conferir consistência a uma tendência que aparecia de forma fluida e tímida na carreira de Clara. Como ele mesmo afirma, em sua entrevista, ele passa a freqüentar com ela ambientes de samba de morro carioca, como, por exemplo, a Serrinha, onde a presença da umbanda e do candomblé são marcantes.

Entendo, portanto, que o sucesso da construção deste projeto de carreira associada a uma imagem afro-brasileira se deve ao encontro da formação socialista de Adelzon com uma bagagem cultural popular de Clara. De tal forma, esta proposta foi apropriada por Clara que se manteve mesmo depois que o radialista deixou de produzi-la. Assim, ela pôde afirmar que os critérios que orientavam a escolha de seu repertório não eram meramente os de mercado:

*Eu não gravo música para vender. Eu gravo músicas maravilhosas dos compositores excepcionais que nós temos, com mensagens também extraordinárias, procurando levar para o público que ainda, sabe, não está bem entrosado com a música popular brasileira, que está acostumado, devido a mil coisas, a ouvir rock, coisas estrangeiras, pra ele se voltar mais para a música popular brasileira, para a raiz da música popular brasileira.*⁴²

Nesta passagem, aparece o antagonismo entre a música autêntica brasileira e aquela de matriz externa, como o rock. Em outra entrevista, a intérprete indica como procurava cumprir este projeto de defesa das raízes da cultura brasileira:

O que eu acho que há de verdadeiro, o que há de mais puro, o que há de mais sincero e mais espontâneo, sabe, que é a força, realmente, é o povo. Então, não adianta você querer ir contra o povo, você tem que chegar a ele sabe, você tem que trazer o povo até

você. Então, para mim, Clara Nunes, o povo é tudo.

Assim, explicita-se a realização do projeto de carreira: “o povo é tudo”. Ou seja, é a fonte a partir da qual seu repertório é construído e é para ele que se destina prioritariamente a sua mensagem. Esta idéia aparece também no texto escrito por Paulo César Pinheiro para o LP “Canto das Três Raças”:

Esta é a sua história. A história da música de um país feita pela união das três raças que o constituíram. E, tendo sido feita pelo povo, só o próprio povo tem o direito de julgar e consagrar a música popular, porque somente ele sabe os que melhor interpretam seus sentimentos. Os grandes mestres saíram sempre do povo. Os grandes intérpretes foram, antes de ser grandes, anônimas criaturas do povo.

O bom intérprete sente um estranho afeto pela composição que interpreta. E, neste instante, letra e melodia são suas. O autor é ele. Por isso, Clara Nunes tem o quilate de uma grande intérprete. Porque, quando canta, se une ao povo num sentimento comum. E o povo sente e gosta e canta com ela. Porque também do povo é o compositor que ainda está por surgir, o mestre que ainda não apareceu.

O povo é simples nas suas origens. E entende melhor as coisas simples. Por isso, Clara, porque também veio do povo e tem a mesma simplicidade, porque traz dentro de si a força do talento, porque dedicou-se completamente à música de sua terra e ao canto de seu povo que ela tanto ama, pode ser chamada por nós de Cantora das Três Raças.

*A brasileira Clara Nunes*⁴³.

Ser brasileiro, portanto, na obra de Clara Nunes é ser popular, é buscar a identificação com o povo. Por isso, “o povo é tudo”. Mas, este povo não é uno. É ele que produz as riquezas da cultura e da música popular. Mas também é ele quem desconhece esta mesma riqueza e consome música estrangeira. Claro está que se trata de parcelas diferentes deste povo e que cabe ao artista, no caso a Clara, tentar estabelecer a ligação entre estas partes.

O Canto como Missão

Por fim, para concluir, entendo que cabe perguntar: se esta proposta de aproximação com a cultura popular não era exclusiva de Clara Nunes, mas esteve presente também em carreiras como, por exemplo, as de Nara Leão e Elis Regina, o que diferenciava a primeira? Em primeiro lugar, é preciso indicar que Clara manteve esta proposta em sua obra até o final de sua carreira, em 1983. Não ficando, portanto, esta idéia restrita a fins dos anos 60 e inícios dos 70. Mais do que isso, porém, entendo que o que era, na proposta de Adelzon, um ideal político - e que desta forma aparecia também em vozes como as de Nara e Elis - assumiu para Clara um caráter de missão religiosa.

Clara não foi a única nem a primeira a gravar músicas com evocações da umbanda ou do candomblé. 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 Iemanjá⁴⁴. Reginaldo Prandi lista cerca de mil músicas com referências às religiões afro-brasileiras, gravadas no século XX⁴⁵. Os

⁴³ Texto escrito por Paulo César Pinheiro para o encarte do LP “Canto das Três Raças”, gravadora Odeon, 1976.

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). SP: Annablume, 2001, p. 218.

⁴⁵ PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira*. SP: Cia. das Letras, 2005.

⁴⁶ Mercedes Batista foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal e responsável pela introdução de elementos da dança afro na dança moderna brasileira. Foi a coreógrafa responsável pela introdução de alas de passo marcado no desfile das escolas de samba, a partir da apresentação de uma ala que dançava o minueto, no desfile da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, campeã do carnaval carioca de 1963, com o enredo "Chica da Silva". Cf. CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. RJ: Lumiar Editora, 1996.

⁴⁷ Entrevista concedida por Paulo César Pinheiro a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 22/03/2005.

⁴⁸ Entrevista concedida por Martinho da Vila a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, em São João del Rei, em 28/07/2007.

⁴⁹ Paulo César Pinheiro era marido de Clara e João Nogueira, seu compadre, tido por ela como um irmão.

⁵⁰ "Minha Missão" (BREM I8100950), Paulo César Pinheiro e João Nogueira, gravada no LP "Clara Nunes", gravadora Odeon, 1981.

⁵¹ Clara Nunes era conhecida, publicamente, como Guerreira, Sabiá e Claridade.

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. No entanto, quando se pensa na associação entre as religiões afro-brasileiras e música popular, o nome de Clara Nunes se destaca. E, por que isto ocorre? Por um lado, há um deliberado direcionamento da carreira e a construção de uma imagem "áudio e visual" neste sentido. Clara não apenas cantava músicas com essas invocações, mas se vestia de acordo com os preceitos e adotava uma *performance* típica das religiões dos orixás. Com esse fim, inclusive recorreu a aulas de dança. Segundo Paulo César Pinheiro,

E para isso ela também se preparou, porque ela fez, ela se envolveu com os rituais de Umbanda e Candomblé. Aprendeu muito essa cultura negra e paralelamente começou a fazer dança. Ela fez por um grande tempo as danças afro-brasileiras no balé da Mercedes Batista⁴⁶, que era uma bailarina e professora de dança que só ensinava isso. Então, quando ela começou a se apresentar do jeito que a marcou futuramente, (...) ela já tinha um fundamento, ela já tinha aprendido. Ela começa... Ela começou a usar roupas já mais parecidas com as roupas dos cerimoniais. E quando cantava músicas desse tipo, tinham danças características de orixás e tal, que ela já tinha aprendido com a Mercedes nessa época⁴⁷.

Por outro lado, porém, é forçoso reconhecer que Clara não cantava essas músicas com um objetivo apenas de entretenimento ou de militância política. Clara assumiu a religião dos orixás e fez dos palcos e dos discos templos. Aliás, segundo Martinho da Vila, Clara foi uma das primeiras pessoas a declarar publicamente sua vinculação com as religiões afro-brasileiras⁴⁸. 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 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 intérprete⁴⁹ -, 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*

*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]⁵⁰*

O canto é uma arma na luta contra o açoite e a tirania. É uma fonte de alento e esperança para aliviar a dor da intérprete e do povo. Sentimentos que não devem, no entanto, levá-lo a uma atitude de conformismo. Antes pelo contrário, ele é impelido a lutar por um mundo novo e pela paz. O sentido político da letra da música é explícito. Mas esta não é vista, apenas, como uma mensagem produzida pelos compositores e pela intérprete. Ao invés disso, estes é que são mensageiros da música, pois cantar é uma missão.

A referência à cigarra identifica a cantora, para aqueles que lhe eram íntimos. Clara, de tantos codinomes públicos⁵¹, se auto-designava como cigarra para amigos próximos⁵². Entendo, portanto, que a citação reforça a intenção de uma letra composta a partir dos princípios e idéias da própria intérprete. O inseto, conhecido por seu canto, é citado na música como aquele que, ao realizar sua missão, – cantar – morre. Morre porque cumpriu aquilo que lhe cabia como missão: foi mensageiro da música.

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 Krishnamurti⁵³, comungava esporadicamente⁵⁴ e mantinha um gongá em casa⁵⁵. Isso ajuda a entender porque o seu canto é entendido por ela como uma oração. Cantar é a sua missão⁵⁶. Mas não cantar qualquer coisa, cantar músicas ligadas às tradições da cultura brasileira. Isto distingue as evocações da cultura popular e das religiões afro-brasileiras na interpretação de Clara, das de outros cantores. Isso confere à sua carreira um significado de sacerdócio, que extrapola o sentido meramente político, embora ambos estejam in-

⁵² Ela assim se identificava, por exemplo, com as amigas Dôia e Elza Alabarce Gonçalves. A primeira trabalhou durante 11 anos na casa de Clara, era sua comadre e amiga. A segunda era amiga íntima de Clara, considerando-se como irmãs. Segundo depoimento de Dôia, ela escrevia bilhetes a Clara tratando-a por “Dona Cigarra”. Em sua entrevista, Elza Alabarce informou que Clara se designava como cigarra, citando, por exemplo, o momento em que esta adquiriu o teatro que leva seu nome e lhe telefonou, um pouco insegura com a negociação, afirmando que “essa cigarra vai ter que cantar muito”, para honrar o compromisso assumido. Cf. Entrevista concedida por Maria Dorvalina Teixeira da Costa a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, em Caetanópolis, em 04/09/2004; entrevista concedida por Elza Alabarce Gonçalves a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, em Brasília, em 30/09/2007.

⁵³ Em linhas gerais, pode-se dizer que Krishnamurti critica, em seus escritos, as religiões institucionalizadas e defende o auto-conhecimento. A referência à leitura de suas obras por Clara foi feita, em entrevista, por Paulo César Pinheiro. Cf. Entrevista concedida por Paulo César Pinheiro a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, no Rio de Janeiro, em 22/03/2005.

⁵⁴ Entre outras, entrevista concedida por Maria Dorvalina Teixeira da Costa a Josemir Teixeira e Silvia Brügger, em Caetanópolis, em 04/09/2004.

⁵⁵ Várias de suas imagens religiosas integram, hoje, o acervo do Instituto Clara Nunes, que se encontra em fase de organização, em Caetanópolis.

⁵⁶ Clara afirmou isso em vários momentos. Em um deles, reproduzido no especial “Clara Guerreira”, exibido pela Rede Globo, após sua morte em 1983, afirma sua convicção de que ninguém “veio a esse mundo a passeio”. Todos, para ela, tinham uma missão. A sua, cantar. Nessa postura, nota-se a influência da doutrina kardecista em sua formação.

trinsecamente relacionados. Isto talvez ajude a explicar o vigor e a permanência da imagem construída em sua carreira.



Artigo recebido em setembro de 2007. Aprovado em fevereiro de 2008.