



**NOS ENREDOS DO BANHO DE MANJERICÃO: UMA ANÁLISE DAS PRÁTICAS
MÁGICO-RELIGIOSAS DE MATRIZES AFRICANAS NA PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL DE CLARA NUNES NOS ANOS DE 1970/80**

Monique Francielle Castilho Vargas¹

Resumo: Este artigo objetiva analisar como as práticas mágico-religiosas de matrizes africanas foram representadas no videoclipe da canção *Banho de Manjeriço* (1980) interpretada por Clara Nunes. Esta cantora foi a primeira mulher a vender mais de cem mil cópias de discos, apresentando uma exaltação às culturas de matrizes africanas num Brasil marcado pelo racismo e intolerância religiosa. Proponho esta discussão por considerar que as representações culturais presentes nos versos da canção, nos encartes do álbum, nas performances corporais apresentadas por Clara Nunes na produção audiovisual e, sobretudo, nas indumentárias e acessórios utilizados pela artista, possuem a capacidade de auxiliar os/as historiadores/as na interpretação de acontecimentos históricos relacionados aos povos descendentes da diáspora africana.

Palavras-chave: Clara Nunes. Culturas Afro-brasileiras. Religiosidades de Matrizes Africanas. Representações.

Mineira
Essa mulher é Guerreira
O samba que corre nas veias
No canto de um sabiá
Filha de Ogum chegou
Ela é de jeje e nagô
É Clara...Clara Nunes, a festeira
Uma chama que incendeia
Foi Ogum que abençoou
Até o Mar serenou
Morena
Morena que tem o bamboleado
Que tem o canto encantado (bis)
Vagueia
Morena que tem o corpo fechado
O destino é ponto traçado na areia
Ô morena
Lama, é Tristeza é Pé no Chão
É de Gandhi a procissão
Deus Menino abençoou

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação de História da Universidade Federal da Grande/UFGD. Sob orientação do professor Dr. Eudes Fernando Leite. Área de concentração de pesquisa Identidades, Representações e Performances. Trabalhando com temas que envolvam: Indústria Cultural, Culturas Afro-Brasileiras, Religiosidades de Matrizes Africanas e Feminismo Interseccional. (Bolsista Capes). Contato: moniquevargas1@gmail.com

*No Alvorecer um lindo conto de amor
De Minas Gerais veio essa flor
Flor mulher que encantou
Rádio, Teatro e Televisão
Quem ouviu
No vinil
Essa foi sua Missão
Chora Madureira
Todo Brasil chorou
Fecham-se as cortinas
Triste sina (bis)
Porque o show acabou
Chora, chora...
(Mineira Guerreira:
Ideval Anselmo e Henrique Pimentel, 2010).*

A letra do samba-canção *Mineira Guerreira* eternizada no disco *Minha Identidade*² da cantora paulista Ilcéi Mirian, representa de forma poética o interesse em analisar minuciosamente o trabalho artístico de Clara Nunes, dando continuidade na pesquisa iniciada em 2012 ao ingressar no mestrado. Esta mulher foi “a primeira cantora brasileira a vender mais de cem mil cópias de discos” (BAKKE, 2007, p. 86). Iniciou uma carreira de sucesso na década de 1970, interpretando canções e apresentando performances em suas produções audiovisuais com enredos de exaltação explícita às culturas afro-brasileiras, sobretudo, acerca das expressões religiosas de matrizes africanas num Brasil marcado pelo regime militar, racismo e intolerância religiosa. A maior inquietação é que em meio a todas essas adversidades, seu trabalho artístico, transformou-se num “fenômeno musical” dos anos de 1970/80.

Neste ensaio, o objetivo é construir uma interpretação possível de como as práticas mágico-religiosas de matrizes africanas foram representadas no material audiovisual *Banho de Manjeriçã*³, composição de Paulo César Pinheiro e João Nogueira, faixa de nº 1 do álbum *Esperança* (1979). Videoclipe produzido dentro da Casa de Candomblé Ilê Alafim Ixê localizada em Embu/SP. Direção de Nilton Travesso e imagens feitas pelo cinegrafista Fernando Garcia, produzido no ano de 1980, com duração de 02min53seg.

Antes de iniciar a análise do audiovisual *Banho de Manjeriçã*, é importante dizer que na pesquisa realizada no mestrado, na qual, resultou na dissertação intitulada *Rainha do Mar*:

² Produzido pela gravadora Tratore e lançado em 20 de julho de 2010.

³ Endereço para acessar o videoclipe analisado: <https://www.youtube.com/watch?v=KvvhTYNk9c>

*O Brasil na produção cultural de Clara Nunes dos anos de 1970*⁴, analisando vida e obra da cantora, interpretou-se que a carreira artística de Clara Nunes está dividida em três fases. Desde modo, é necessário expor desde início no que consiste cada fase, uma vez que, o texto se desenvolverá considerando esta divisão.

A primeira fase (1966-1970), Clara Nunes foi uma cantora de boleros românticos, apresentava também uma imagem romântica composta por roupas, acessórios e expressões performáticas produzida pela gravadora Emi-Odeon. Nestes anos não conseguiu alcançar o sucesso. Os três LPs lançados durante este período venderam um número ínfimo de exemplares. O álbum que atingiu maior número de venda foi *Você Passa, Eu Acho Graça* (1968), vendendo 6.900 exemplares (FERNANDES, 2007, p. 99).

A segunda fase (1971-1975) pode ser definida como a descoberta da África e das religiões de matrizes africanas, produzida pelo radialista Aldezon Alves. Este período também é marcado pela inserção no samba. As canções interpretadas e gravadas pela artista começaram apresentar discursos de enaltecimento às culturas africanas e afro-brasileiras, sobretudo, no que tange à cultura religiosa, às indumentárias e às performances de Clara Nunes também se transformaram, agora, suas roupas de apresentação eram na maioria brancas⁵. Pode-se considerar que esta foi a principal fase do trabalho da cantora, os anos de fracasso, ficaram para trás, dando lugar a uma carreira artística de sucesso nacional.

A última fase (1976-1983), a ideia de mestiçagem é central no trabalho artístico de Clara Nunes. O décimo disco gravado *O Canto das Três Raças*, evidência esta transformação de sambista para cantora popular brasileira, tanto que, a mensagem principal que o álbum buscou transmitir é que a identidade nacional do país é composta pelas três raças (a entender na época com europeia, africana e indígena), portanto, mestiça. A artista conquistou sucesso internacional, apresentando-se no Japão, alguns países europeus e na Angola. Importante destacar que foi Paulo César Pinheiro que passou a produzi-la⁶, também, sendo um dos principais compositores junto com João Nogueira.

⁴ Dissertação de mestrado defendida em 2014 pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, sob orientação do prof. Dr. Paulino de Jesus Francisco Cardoso.

⁵ Cor predominante nas vestimentas das/os filhas/os de santo da Umbanda e Candomblé.

⁶ Importante indicar que todos os álbuns gravados pela cantora Clara Nunes foram produzidos pela gravadora Emi-Odeon, cuja participação é extremamente significativa na biografia da música popular brasileira, sendo pioneira na indústria fonográfica nacional (informações retiradas do material impresso lançado pela própria gravadora: ODEON. **100 anos de música no Brasil**: as primeiras músicas do século XX).

Dentre as diversas tipologias de fontes que compõem o corpus documental da pesquisa de doutorado, selecionei o videoclipe da canção *Banho de Manjeriçã* por considerar ser a fonte que representa com maior abrangência a discussão central que, pretendo realizar na tese que esta em andamento. A palavra cantada (letra da canção) já é riquíssima para desenvolver a análise que proponho, em linhas gerais, apresenta as feitiços/simpatias que filhos/as de santo podem realizar para se protegerem contra energias ruins, enfermidades (físicas, mentais e espirituais) e pessoas mal intencionadas. Cabe destacar que o banho de manjeriçã é um desses feitiços/simpatias de proteção. Ainda no enredo da canção são citados vários nomes de pretos-velhos e pretas-velhas fazendo e ensinado simpatias.

Como a proposta não é centralizar a discussão na palavra cantada, mas na produção audiovisual. Ao assistir o videoclipe, pode-se observar que tudo que compõe o cenário tem condições de responder os diversos questionamentos que elencados na proposta de pesquisa de doutorado. Para iniciar a análise, o que não pode passar despercebido é o fato do videoclipe ter sido gravado dentro do terreiro Casa de Candomblé Ilê Alafim Ixê localizada em Embu/SP (em funcionamento na época). Outro ponto importante a ser destacado é que a canção/videoclipe *Banho de Manjeriçã* (1980), mesmo tratando essencialmente do universo mágico-religioso de matrizes africanas, pertence a última fase da carreira de Clara Nunes.

A terceira e última fase da carreira da artista, como já incado, o conceito de mestiçagem estava muito presente em seu trabalho, porém, observar-se que Clara Nunes e seu produtor Paulo César Pinheiro ainda, apostavam nas religiões de matrizes africanas como um dos elementos mais adequados para representar a formação de uma identidade nacional. Esta interpretação, fica evidenciada na letra da canção *Banho de Manjeriçã*⁷, no figurino utilizado pela artista e, principalmente no cenário escolhido para a gravação do videoclipe.

Iniciando a análise das imagens que compõem o videoclipe, a forma que a cantora se apresenta proporciona possíveis interpretações que respondem a discussão central deste artigo. O vestido longo na cor branca junto com os colares de contas brancas são elementos fundamentais que auxiliam para passar a mensagem desejada pela produção audiovisual. Os

⁷ Segue a letra da canção: Eu vou me banhar de manjeriçã/Vou sacudir a poeira do corpo batendo com a mão/E vou voltar lá pro meu congado/Pra pedir pro santo/Pra rezar quebranto/Cortar mau olhado/E eu vou bater na madeira três vezes com o dedo cruzado/Vou pendurar uma figa no aço do meu cordão/Em casa um galho de arruda que corta/Um copo água no canto da porta/Vela acesa, e uma pimenteira no portão/É com vovó Maria que tem simpatia pra corpo fechado/É com pai Benedito que benze os aflitos com um toque de mão/E pai Antônio cura desengano/E tem a reza de São Cipriano/E têm as ervas que abrem os caminhos pro cristão.

colares no pescoço de Clara Nunes constituem um elemento da religiosidade, chamado de guia, servindo para proteger os/as filhos/as de santo das energias ruins⁸. As cores variam de acordo com cada orixá ou entidade.

No caso da cantora, na maioria das vezes, aparecia usando guias brancas, cor que representa Oxalá. Acredito que a escolha da cor das guias, não seja apenas uma coincidência, mas, algo intencional, pois, Oxalá é considerado e cultuado como maior e mais respeitado dos orixás do Panteão Africano de origem iorubana (nagô), simbolizando a paz. Constitui o pai maior das nações africanas que o cultuam, estando acima dos demais orixás⁹, “a ele pertence os olhos que enxerga tudo” (PRANDI, 2001, p. 18), de acordo com o imaginário religioso de Candomblé de Nação Ketu e de Umbanda, denominações religiosas afro-brasileiras que praticam culto aos orixás (CASALI, 2006).

Segundo a mitologia dos orixás (PRANDI, 2001), Oxalá é calmo, sereno, pacificador, o criador, portanto respeitado por todos os orixás e nações que seguem os preceitos religiosos de origem iorubana. Importante destacar que em muitos terreiros de Candomblé e Umbanda, ele se apresenta na imagem de Jesus Cristo, porém a acepção é ressignificada, a imagem é de origem cristã, mas o sentido atribuído é diferente¹⁰. Na hierarquia mitológica, Oxalá situa-se abaixo do Deus único Olorum, onipresente e irrepresentável. Ainda com relação as roupas brancas, todas as sextas-feiras, muitos filhos/as de santo, mesmo estando fora do espaço do terreiro, preservam um dos costumes tradicionais das religiões de matrizes africanas que é vestir o branco em homenagem a Oxalá por ser o dia da semana regido por ele.

Outro ponto que chama atenção com relação a imagem de Clara Nunes é seu cabelo que aparece ondulado, cabe lembrar que o videoclipe *Banho de Manjerição* pertence ao período considerado a terceira fase da carreira da artista (ideia de mestiçagem centralizada). Antes de consagrar-se no samba, como cantora de boleros, apresentava-se liso e quase sempre amarrado, depois, como cantora reconhecida, a “deusa dos orixás” expõe o cabelo crespo, volumoso e sempre solto. Analisando todas as indumentárias artísticas, essa mudança no

⁸ Sobre o assunto ver: PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁹ Divindades assimiladas como forças da natureza cultuadas pelos Iorubás do Sudoeste da atual Nigéria, do Benin e do Norte do Togo, trazidas para o Brasil pelas/os africanas/aos escravizadas/os dessas regiões e cultuados no Brasil pelo Candomblé de Nação Ketu e Umbanda.

¹⁰ Essa ressignificação não é recente, tendo início muito antes da formação da Umbanda. Nas primeiras décadas da escravidão brasileira, no intuito de resistir à imposição da religiosidade europeia, africanos cultuavam imagens de santos católicos, atribuindo um significado peculiar com base nas religiosidades africanas. Sobre o assunto, ver mais em: MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

cabelo resalta e enaltece a descendência afro-brasileira. Na fase em questão, não havia mais esta necessidade, pois, já estava consagrada no cenário musical nacional e até fora do país. Nas palavras de Sílvia Maria Jardim Brugger:

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 “audiovisual” 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 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 (BRUGGER, 2009, p. 11).

De acordo com a historiadora, Clara Nunes é considerada uma das maiores propagadoras das culturas afro-brasileiras na década de 1970 e início da década de 1980. Com relação a performance corporal apresentada pela cantora não apenas neste videoclipe, mas, na maioria de suas produções audiovisuais, em diversos momentos exibe movimentos específicos realizados pelos orixás ou entidades quando se manifestam nos rituais de Umbanda e Candomblé. Importante ressaltar que Clara Nunes fez curso de expressão corporal e dança afro, relevante e de eficácia simbólica (BOURDIEU, 1996) na construção da realidade que a artista objetivava expressar.

Quando a música apresenta-se apenas como objeto sonoro, a interpretação adentra um campo de significados e simbologias completamente distintas. No entanto, quando vem acompanhada de performance, a interpretação torna-se direcionada, um “ato de presença no mundo [...] nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2007, p. 66).

As velas são objetos que aparecem com destaque em vários momentos do videoclipe, algo que acredito ser intencional, uma vez que, dentre os diversos elementos que compõem o universo mágico-religioso de matrizes africanas a vela possui significados muito importantes para os/as filhos/as de santo. A vela é um dos símbolos mais representativos da Umbanda e do Candomblé, está presente no Gongá¹¹, nos pontos riscados¹², nas oferendas, enfim, em quase todos os trabalhos de magia.

¹¹ Nome dado ao altar dos terreiros de Umbanda e Candomblé, onde os/as filhos/as de santo, para iniciar e finalizar o ritual, prestam uma reverência identificada como “bater a cabeça”, prática que representa a humildade diante das entidades e dos orixás. (Informação obtida por meio de conversas com filhos/as de santo. Caderno de Campo I, 2008 – acervo particular da pesquisadora).

O fogo e a vela são elementos presentes nos rituais de diversas tradições mágico-religiosas. Considerando o imaginário umbandista e candomblecista, a vela acesa fomenta a energia vital, auxilia na conexão com o metafísico, ajuda a dissipar energias deletérias, abrindo espaço para as energias positivas se instalarem e permanecerem no ambiente, portanto é necessário muita concentração e respeito para acende-la. Variações à parte, o uso de velas é muito importante nos fundamentos e nas práticas de Candomblé e Umbanda.

Outro elemento, apresentado com bastante ênfase no videoclipe *Banho de Manjeriçao* são as esculturas confeccionadas de gesso ou barro de santos que pertencem ao panteão religioso de ordem católica, encontra-se fixadas no Gongá. Contudo, é extremamente importante explicar que os significados atribuídos a essas imagens são diferentes. Essas ressignificações não são recentes, tendo início muito antes da formação do Candomblé e da Umbanda. Nas primeiras décadas da escravidão brasileira, no intuito de resistir à imposição da religiosidade europeia, africanos cultuavam imagens de santos católicos, atribuindo um significado peculiar com base nas religiosidades africanas¹³. Em outras palavras, os africanos/as escravizados/as faziam suas orações em frente aos santos católicos, porém, no imaginário destes homens e mulheres, estavam cultuando seus orixás.

A prática de representar um orixá por meio de um santo católico aconteceu com diferentes santos, como indicado acima, esse processo de ressignificação ocorreu por necessidade de resistência cultural religiosa, sendo assim, temos Oxalá representado na imagem de Jesus Cristo, Ogum a São Jorge, Xangô a São Gerônimo, Oxóssi a São Sebastião, Iansã a Santa Bárbara, Iemanjá a Nossa Senhora dos Navegantes, Oxum a Nossa Senhora Aparecida, Obaluaê a São Roque, Nanã a Sant'ana e Exu a São Antônio.

O artifício de resistência se perpetuou ao longo do tempo, sendo comum encontrar santos católicos nos Gongás dos terreiros de Umbanda. Entretanto, o motivo de manter tais representações não são as mesmas do período escravocrata. De acordo com Rubens Saraceni,

¹² São símbolos gráficos dos quais as entidades de Umbanda se servem para determinar sua identificação, funcionando como verdadeira identidade da entidade que se manifesta, impedindo assim que algum espírito mal intencionado engane os demais componente do terreiro que se manifesta a entidade. São traçados, geralmente, no chão, em tábua de madeira, ou mármore com uma pomba (giz de fabricação especial sacralizado usado para fazer os pontos riscados) utilizando-se de símbolos como sóis, estrelas, triângulos, lanças, flechas, folhas, raios, ondas, cruzeiros. Também é através do ponto riscado que a entidade mostra seu grau hierárquico. Ver mais em: BARBOSA, Ademir Júnior. **As giras e os elementos do culto** (p.117-132). In: Curso Essencial de Umbanda – São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

¹³ Sobre o assunto, ver mais em: MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

escritor brasileiro umbandista e fundador do Colégio de Umbanda Sagrada Pai Benedito de Arruada a ressignificação construída antes do surgimento da Umbanda e do Candomblé tem um objetivo bastante específico. Nas palavras de Saraceni:

Serviu muito bem aos propósitos dos seus mentores porque sua expansão geométrica no plano material não poderia violar o inconsciente religioso cristão dos seus adeptos, todos oriundos da igreja católica [...] imagens de santos católicos, de índios, negros velhos e Jesus pairando acima de todos [...] ajudava a transferência de um grande número de fiéis da religião cristã para religião umbandista nascente. Todos se sentiam em casa porque encontravam nas imagens algum ponto de identificação. (SARACENI, 2012, P. 36)

Como podemos observar nas palavras do escritor brasileiro que dedicou mais de 30 anos estudando a religião umbandista, buscando diferencia-la do Candomblé e do Espiritismo Kardecista, a presença de santos católicos nos Gongás das religiões de matrizes africanas é comum nos terreiros de Umbanda, já nos terreiros de Candomblé, das três maiores nações (Jeje, Ketu e Angola) dificilmente serão encontradas imagens de santos católicos, uma vez que, a maioria dos/as filhos/as de santo de Candomblé buscam se aproximar ao máximo da cultura religiosa africana da nação candomblecistas que pertence¹⁴.

Sendo assim, a presença das esculturas de santos católicos no Gongá do terreiro de Candomblé escolhido para gravação do videoclipe da canção *Banho de Manjerição*, abre um leque de questionamentos. Para começar, em nenhum momento do videoclipe é especificado a nação de Candomblé a qual o terreiro Ilê Alafim Ixê pertence, no entanto, através do nome, pode-se imaginar linguisticamente que seja de Ketu, uma vez que, *Ilê* significa *casa* no dialeto ioruba, falado pelo povo de Ketu¹⁵, região localizada na República do Benin.

O Candomblé de Ketu é a maior e mais popular nação candomblecista do país, contudo, não é comum encontrarmos nos terreiros desta nação santos católicos em seus Gongás. Entretanto, tendo a consciência de que estamos tratando de uma produção audiovisual, mesmo sendo gravada num terreiro de Candomblé, não podemos descartar a possibilidade de alterações no espaço físico, pois, neste momento, o terreiro deixa de ser

¹⁴ Informação obtida por meio de conversas com filhos/as de santo. Caderno de Campo II, 2009 – acervo particular da pesquisadora.

¹⁵ Uma das nações africanas que sofreram a diáspora, trazendo no seu imaginário a cultura religiosa que no Brasil ficou conhecida como Candomblé de Ketu. Ver mais em: MATTOS, Regiane Augusto de. **História e Cultura Afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

apenas um espaço sacro-religioso e assume o contexto de cenário para a gravação de um videoclipe.

Ainda, considerando que a canção *Banho de Manjerição* pertence a terceira fase da carreira de Clara Nunes, período que o trabalho artístico da cantora, havia assumido a ideia de mestiçagem cujo objetivo era apresentar um discurso identitário que contemplasse a todos/as, a presença de santos católicos no Gongá do terreiro cenário Casa de Candomblé Ilê Alafim Ixê, não é algo que surpreenda, tampouco o fato da ênfase que as câmeras dão às esculturas, pois, vai de encontro com a argumentação de Rubens Saraceni ao explicar o sentido dessas influências cristãs nos espaços religiosos de matrizes africanas, cujo objetivo é fazer com que todos/as se sintam contemplados/as e, sobretudo, confortáveis ao encontrar nas imagens um ponto de identificação. Deste modo, se as lideranças religiosas, tiveram esta preocupação, uma produção audiovisual que almejava vender uma ideia de identidade nacional não iria pensar e fazer diferente.

O último elemento presente no videoclipe é o tabuleiro de jogo de búzios que, está colocado em cima da mesa que Clara Nunes aparece na maior parte do tempo dançando atrás. Entretanto, somente no final do videoclipe a câmera irá focar diretamente para o tabuleiro de jogo de búzios e, ainda de forma muito rápida. Novamente, entra-se no contexto de que, esta produção audiovisual faz parte da terceira fase da carreira da artista, a qual, o objetivo era ampliar seu repertório desejando atingir o público que não teria conseguido na segunda fase de sua trajetória artística.

Contudo, é evidente que Clara Nunes, não se desvincilhou dos artefatos religiosos de matrizes africanas, eles apenas começaram a aparecer com menor destaque em suas produções audiovisuais, mesmo porque, a interpretação possível é que, os/as fãs que a consagraram na fase de Descoberta da África e das religiões de matrizes africanas, certamente desejavam continuar vendo a artista apresentando de forma enaltecadora elementos, símbolos e costumes que constituem universo mágico-religioso de matrizes africanas.

Pelo fato do jogo de búzios estar presente na produção audiovisual de Clara Nunes, acredito ser necessário explicar de maneira abreviada o significado deste elemento para os candomblecistas, uma vez que, a Umbanda é alheia ao jogo de búzios, porém, comumente, umbandistas e demais simpatizantes das religiosidades de matrizes africanas, procuram

terreiros de Candomblé com o interesse em joga-los para tomar conhecimento sobre quais são seus orixás de cabeça, além de buscar saber acontecimentos futuros de sua trajetória de vida.

O jogo de búzios é considerado um dos fundamentos mais sagrados dos terreiros de Candomblé. Somente os pais (Babalorixás) e mães (Yalorixás) de santos têm permissão para joga-los. Usam os búzios como fundamento divino para se comunicar com o plano transcendental “os orixás”. Importante destacar que cada Babalorixá ou Yalorixá têm o seu próprio tabuleiro e jogo de búzios que recebe quando realiza a obrigação de sete anos¹⁶.

Como enfatizado, o jogo de búzios é extremamente importante para os/as candomblecistas, deste modo, interessa explicar basicamente a função do mesmo. Em linhas gerais, consiste no arremesso de um conjunto de dezesseis búzios sobre o tabuleiro e, a análise realizada pelo/a Babalorixá ou Yalorixá é a partir da configuração que os búzios criaram ao cair no tabuleiro.

A Yalorixá ou Babalorixá, rezam e entoam cantigas saudando todos os orixás antes e durante os arremessos. Considerando o imaginário religioso de Candomblé, acredita-se que, neste momento as divindades entram em contato o/a sacerdote/sacerdotisa e, estes/as fazem-lhes perguntas. Acredita-se também que as divindades afetam o modo como os búzios se espalham pela mesa, facilitando encontrar as respostas às dúvidas que lhes são colocadas.

Durante o jogo de búzios, primeiramente, é feita a pergunta básica para saber os orixás que acompanham a pessoa (o/a consulente). Em seguida, são realizadas as perguntas específicas perpassando por todos os aspectos da vida do/a consulente, tais como: saúde, trabalho, amor, família, filhos/as, esposo/a ou namorado/a. Para finalizar são averiguadas questões como trabalhos espirituais feitos contra o/a consulente e como solucionar os problemas.

De acordo com o imaginário candomblecista o jogo de búzios funciona como um oráculo e, tem o poder de revelar e indicar o trabalho específico que precisa ser realizado para a solução do problema. Os trabalhos espirituais indicados no jogo de búzios devem ser realizados e levados a sério para que questões espirituais não fechem os caminhos dos/as candomblecistas.

¹⁶ Tão importante quanto a feitura (raspagem de cabeça). Nesta cerimonia é que o/a filho/a de santo receberá de seu pai ou mãe de santo o tabuleiro de jogo de búzios, pombas, favas, sementes, tesoura e a navalha. Tudo que precisará para ter o direito de iniciar outros membros/as. Em outras palavras, a obrigação de sete anos é o momento que o candomblecista torna-se um Babalorixá ou uma Yalorixá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fugindo dos padrões tradicionais das demais cantoras da época, Clara Nunes, conseguiu representar as culturas de matrizes africanas, especialmente as religiões afro-brasileiras de maneira positiva, distante da imagem vigente, caracterizada como inferior, resquício do passado escravista. Compete ressaltar também que a produção audiovisual artista, expôs diversas demandas da luta antirracista promovida pelo Movimento Negro da década de 1970 o que comprova a relevância de historicizá-lo.

Deste modo, Clara Nunes é considerada uma das maiores propagadoras das culturas afro-brasileiras nos anos de 1970/80 e, à sua maneira, conseguiu através das canções e do material audiovisual desconstruir, minimamente, a intolerância acerca das religiões de matrizes africanas. No apogeu de sua carreira, o Candomblé e a Umbanda, ganharam uma visibilidade bastante positiva no meio social, alheios à marginalização que os marcara outrora. Mesmo aquelas/es que não frequentavam terreiros puderam conhecer alguns elementos do universo religioso afro-brasileiro.

Outra questão relevante, para além do que já foi discutido é a possibilidade de refletirmos historicamente acerca do que pesquisadora Patrícia Birman percorreu: “explorar algumas das muitas formas pelos quais símbolos [da religião], artefatos, valores projetos e questões se constituem e colaboram para construir e transformar os cenários sociais e políticos de que participam” (2003, p. 12). Dentro deste contexto, a produção cultural de Clara Nunes é extremamente interessante, permitindo explorarmos o diálogo entre o campo religioso e o da música popular brasileira, que “ajudou na divulgação positiva de religiões historicamente perseguidas, e possibilitou uma nova compreensão das mesmas” (BAKKE, 2007, p. 110).

A discussão realizada neste artigo, concentrou-se em analisar a função e o significado dos elementos mágico-religiosos de Candomblé e Umbanda que compuseram o cenário do videoclipe Banho de Manjerição, relacionando com as notícias¹⁷ publicadas pela imprensa escrita e televisiva da época. Considerando toda a análise realizada, interpreta-se que Clara Nunes ocupou um espaço de poder na indústria fonográfica, comum aos artistas de gênero masculino dos anos de 1970/80 a partir do momento que abraçou e colocou em prática o

¹⁷ Importante evidenciar que como se trata de uma pesquisa que tem como objeto central uma produção artística musical, quaisquer notícias publicadas pela imprensa escrita ou televisiva poderão ser consideradas fontes para análise historiográfica. Contudo, a seleção das fontes que serão utilizadas fica sob responsabilidade da pesquisadora.

projeto de *Descoberta da África e das religiões de matrizes africanas*, definido como a segunda fase da trajetória artística da cantora.

Clara Nunes, conquistou uma carreira de sucesso, embaladas pelas canções: *Aruandê... aruanda*¹⁸, *Ê Baiana*¹⁹, *Misticismo da África ao Brasil*²⁰, *Festa para um Rei Negro*²¹, *Ilu Ayê*²², *Tributo aos orixás*²³, *Morena do Mar*²⁴, *Sindorerê*²⁵, *Nanaê Nanã Naiana*²⁶ e *Conto de Areia*²⁷. O conteúdo dessas canções, além de trazer as religiões de matrizes africanas de modo enaltecido, descreviam a miscigenação cultural presente no Brasil com relação às culturas africanas, em sentido positivo e enriquecedor.

Deste modo, mesmo a canção, *Banho de Manjerição* (1980), pertencer a terceira fase da carreira da cantora, na qual a ideia de mestiçagem é central, fica evidente que Clara Nunes, não se desvincilhou dos artefatos religiosos de matrizes africanas, eles apenas começaram a aparecer com menor destaque em suas produções audiovisuais, mesmo porque, a interpretação possível é que, os/as fãs que a consagraram na fase de *Descoberta da África e das religiões de matrizes africanas*, certamente desejavam continuar vendo a artista apresentando de forma enaltecida elementos, símbolos e costumes que constituem universo mágico-religioso de matrizes africanas.

REFERÊNCIAS

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

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: la nueva mestiza**. PUEG – UNAM/México 2012. p.11-59 e 73-100

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da História. Bauru: Edusc, 2007.

¹⁸ Composição de autoria de Zé da Bahia, faixa nº 1 do álbum *Clara Nunes* (1971).

¹⁹ Composição de autoria de Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio, faixa nº 4 do álbum *Clara Nunes* (1971).

²⁰ Composição de João Galvão/Vilmar Costa/Mário Pereira, faixa nº 7 do álbum *Clara Nunes* (1971).

²¹ Composição de autoria de Zuzuca, última faixa do disco *Clara Nunes* (1971).

²² Composição de autoria de Norival Reis e Silvestre Davi da Silva, faixa nº 6 do álbum *Clara Clarice Clara* (1972).

²³ Composição de autoria de Mauro Duarte, Noca e Rubem Tavares, faixa nº 9 do álbum *Clara Clarice Clara* (1972).

²⁴ Composição de autoria de Dorival Caymmi, faixa nº 5 do álbum *Clara Clarice Clara* (1972).

²⁵ Composição de autoria de Candeia, faixa nº 3 do álbum *Alvorecer* (1974).

²⁶ Composição de autoria de Sidney da Conceição, faixa nº 8 do álbum *Alvorecer* (1974).

²⁷ Composição de Sidney da Conceição, faixa nº 9 do álbum *Alvorecer* (1974).

ANTONACCI, Antonieta Martines. **Descolonialidade de corpos e saberes: ensaio sobre a diáspora do eurocentrismo.** In: Memórias Ancoradas em Corpos Negros. São Paulo: EDUC, 2013.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. **Tem Orixá no Samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira.** Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2005.

BARBOSA, Ademir Júnior. **Curso Essencial de Umbanda** – São Paulo: Universo dos Livros, 2011.

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

BIRMAN, Patrícia. **Religião e Espaço Público.** São Paulo: Attar, 2003.

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

BRUGGER, Sílvia Maria Jardim. **Clara Nunes: uma cantora popular.** In: XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA /ANPUH. Fortaleza, 2009. Anais... Fortaleza: ANPUH, 2009, p. 1-11.

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

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

DIONÍSIO, Dejair. **Entre falos e falácias: invisibilidade negra em Tocaia Grande, de Jorge Amado.** Guarapuava: Unicentro, 2016.

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

_____ **Mito e Realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo Perspectiva; 2006.

_____ **Mito do Eterno Retorno.** Tradução José A. Ceschin. São Paulo Mercury, 1992.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

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

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. **Mais Além da Cultura: espaço, identidade e política da diferença.** In: ARANTES, Antônio (Org.). **O Espaço da Diferença.** Campinas: Papius, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

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

MAGNANI, José G. C. **Umbanda**. São Paulo: Ática, 1992.

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

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: O caso da Editora Abril**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 1997.

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

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ORTIZ, Renato José P. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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

_____. **Segredos Guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jêje na Bahia**. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PEIXOTO, Norberto. **Umbanda Pé no Chão: um guia de estudos orientado pelo espírito Ramatís**. Limeira: Editora do conhecimento, 2008.

SÁ JUNIOR, Mario Teixeira de. **A invenção da alva nação umbandista: a relação entre a produção historiográfica brasileira e a sua influência na produção dos intelectuais da Umbanda (1940-1960)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Campo Grande, 2004.

SARACENI, Rubens. **Orixás: Teogonia de Umbanda**. – 4ed – São Paulo: Madras, 2012.

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Pallas, 2007.

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