

---

## Moderna matriarca: Dona Ivone Lara

*Modern matriarch: Dona Ivone Lara*

Leonardo Davino de Oliveira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Maria Verônica da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1262>

### RESUMO

O artigo, atravessado pela discussão da interseccionalidade, busca delinear uma breve contextualização quanto ao surgimento do samba e a sua indissociabilidade da voz feminina negra, aqui representada pela figura de Dona Ivone Lara. Neste cenário, de um lado, temos um Brasil que se quer moderno e que anseia por um elo que conecte o país; do outro, temos os Oito Batutas levando o samba a Paris. É o inevitável: o samba como elemento essencial para pensar o Brasil nacional e internacionalmente. No centro de uma narrativa hegemônica, urge o eu vocalizado pelo sujeito negro; urge o “eu vim de lá, eu vim de lá, pequeninha” (Lara, 1981, faixa 03) corroborando o rompimento da história única.

**PALAVRAS-CHAVE:** Samba; Identidade nacional; Dona Ivone Lara.

**ABSTRACT**

The article, permeated by the discussion of intersectionality, pursues to draw a brief contextualization regarding the debut of samba and its inseparability from the black female voice, represented here by the figure of Dona Ivone Lara. In this scenario, on the one hand we have a Brazil that wants to be modern and yearns for a link that connects the country, on the other hand we have the Oito Batutas taking samba to Paris. That's the inevitable: the samba as an essential element to think about Brazil nationally and internationally. At the center of a hegemonic narrative is the self-vocalized by the black subject; the "I came from there, I came from there, little girl" (Lara, 1981, track 03) corroborating the breaking of the single story.

**KEYWORDS:** Samba; National identity; Dona Ivone Lara.

Yvonne da Silva Lara<sup>1</sup>: menina negra que nasceu em Botafogo em 13 de abril de 1922 e faleceu em 16 de abril de 2018. O ano de seu nascimento ainda gera algumas discordâncias, tanto a jornalista Milla Burns (2009) como a pesquisadora e escritora Katia Santos (2010) tomam o ano de 1921 como o ano correto, considerando a existência de documentos com ambos os anos: 1921 e 1922. Entretanto, a própria Santos traz para a discussão um depoimento de Dona Ivone Lara, em 1978, concedido ao Museu de Imagem e do Som, no qual afirma ter nascido em 1922. Segundo ela, sua mãe precisou colocá-la como mais velha para que fosse aceita no colégio Orsina da Fonseca. No fim das contas, se foi em 1921 ou 1922, pouco importa, o justo é comemorar os dois centenários.

Yvonne Lara já nasce imersa na cultura popular, na música: seu pai, João da Silva Lara, era violonista, e sua mãe, Emerentina Bento da Silva, era *crooner* de rancho carnavalesco. No ano de seu nas-

---

<sup>1</sup> A grafia do nome de batismo é diferente do nome artístico.

cimento, comemorava-se o centenário da Independência do Brasil. Nesse período, surgiam algumas movimentações as quais buscavam construir uma ideia unificada de nação, porque o país era, desde a colonização, fragmentado: um grande território no qual não havia nenhum entrelaçamento entre as regiões que o constituíam. É de suma relevância apontar que essa fragmentação, essa sensação de não pertencimento a algo maior, a uma nação, gerou alguns conflitos internos, como a Guerra dos Farrapos, no Rio Grande do Sul, e a revolta da Sabinada, na Bahia, por exemplo, nas quais prevaleciam os sentimentos de pertencimentos regionais. Quer dizer, essas movimentações deram um pontapé na busca de uma brasilidade, do elo capaz de ligar o Brasil de norte a sul. Quando falamos em movimentações nesse contexto, referimo-nos especificamente à Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922, momento no qual escritores, artistas e músicos buscavam delinear e consolidar uma identidade nacional.

Figuras da elite letrada e econômica paulistana entendiam que o Brasil, entre indígenas, negros e europeus, era uma grande mistura cultural e partiram em viagens de norte a sul em busca de elementos que constituiriam o elo nacional. É um elogio à miscigenação: um elogio que, equivocadamente, vem apoiado à ideia de democracia racial que, como assevera a filósofa Sueli Carneiro (2011), desracializa a sociedade brasileira com a finalidade de ocultar as desigualdades raciais. A arquitetura barroca de Aleijadinho, em Minas Gerais, por exemplo, a qual antes não tinha notoriedade alguma, dentro dessa movimentação pelo elo nacional, passa a ser valorizada. Segundo José Miguel Wisnik, nesse momento “a ênfase desloca-se para a nacionalização da linguagem artística brasileira, baseada na pesquisa das fontes populares rurais, anônimas e coletivas, de modo a desfazer o abismo existente entre as expressões orais e escritas” (Wisnik, 2022, p. 181).

Neste momento, o samba urbano, embora ainda não reconhecido como um elemento representativo da cultura que vinha se moldando, leva os Oito Batutas – grupo formado por Pixinguinha, Donga e outros nomes do samba – a uma turnê parisiense, em 1922. Eles levaram o samba carioca para a França, lugar que influenciava intelectual e culturalmente a burguesia brasileira. Há um Brasil acontecendo à margem da Semana de 22; um Brasil que, posteriormente, seria cantado por Dona Ivone Lara, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Elza Soares, Leci Brandão, Alcione e tantas outras vozes femininas negras.

Verifica-se, desse modo, que há o desejo de fincar uma noção de identidade nacional junto a um filtro que estabelece quais os elementos podem ser inseridos nesta concepção. Isso fica explícito ao voltarmos para meados do século XIX, porque nos deparamos, por exemplo, com a política de imigração europeia – que se estendeu até o século seguinte –, uma política que agiu fortemente com intuito de branquear a sociedade brasileira. É essa política que explica, por exemplo, o Projeto de Lei nº 209, apresentado em 1921 – um ano antes do nascimento de Yvonne – pelos deputados Andrade Bezerra e Cincinato Braga, que barrava “a imigração de indivíduos humanos das raças de cor preta” (Albuquerque; Fraga, 2006, p. 206). É de se imaginar, portanto, que esse filtro, que buscava construir uma identidade nacional, não reconhecia, inicialmente, nas práticas do entrudo, dos ranchos carnavalescos e dos sambas, elementos os quais pudessem representar essa tão idealizada identidade. É importante dizer que essa cultura popular atravessava o crescimento da menina Yvonne, que nos conta sobre os sambas de terreiro que frequentava no Terreiro Grande, no morro do Salgueiro:

Eu lembro que ganhei muita surra por ir lá no Terreiro Grande ver o povo sambar. Eu subia a Pirassununga pra ouvir os sambas deles. Às vezes eu me traía, porque começava a cantarolar o sam-

ba que aprendia lá, e aí minha mãe descobria que fui lá aprender, ‘onde você foi aprender isso?’ E aí eu apanhava [risos] (Lara, 1978 *apud* Santos, 2010, p. 19).

Tudo isso para que percebamos que esta cultura a qual Yvonne Lara – essa criança que se entregava com seu canto, começando na infância a criar frestas que possibilitassem seu existir no samba – nasce imersa não é a cultura buscada pela elite política e intelectual brasileira; não é a cultura que se quer incorporada na concepção de identidade nacional. Concepção essa que teve, por exemplo, o escritor Lima Barreto como grande crítico. Por isso, Yvonne e toda a leva de alunos que tiveram acesso à educação nos anos 1930 tiveram o ensino de música erudita incorporado no programa educacional: um ensino pensado e articulado sob uma mentalidade que idealiza uma nação branca, fazendo parte de um projeto político de europeização da população brasileira.

Assim, compreende-se por que o samba – aqui pensando desde sua origem como dança até se tornar esse gênero musical que abarca subgêneros, como o samba de terreiro e o samba urbano – fora por tanto tempo posto à margem da cultura brasileira: estamos diante de um gênero que, em sua origem, é marcadamente negro. Tanto é que, nos anos de 1930, o samba é eleito, por Getúlio Vargas, como símbolo da mestiçagem, o que já era um problema porque, como vimos, essa mestiçagem se pautava no ideal da democracia racial, no qual todas as raças existiam harmonicamente no país. Entretanto, esse retrato da identidade nacional passaria por um processo de estilização, afinal, a participação da população negra se dá por meio de “um complexo sistema de restrições e negociações, que partem da recusa dos segmentos hegemônicos a conferirem legitimidade a sua presença, tida como ameaçadora do projeto hegemônico europeizante” (Werneck, 2007, p. 263). Por isso, para a elite da época:

O samba, que traz na sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arrítmico, mas paciência: não repudiaremos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos; lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos devagarinho torná-lo mais educado e social (Augras, 1998 *apud* Werneck, 2007, p. 265-266).

Notemos também que, de finais do século XVIII até a década de 1930, pensar a estrutura social brasileira estava intrinsicamente ligada à ideia de raça. Uma discussão pautada na ciência racial: a ideia de que, por exemplo, biologicamente, a raça branca era superior e mais desenvolvida que a raça negra (Albuquerque; Fraga, 2006). Esta suposta superioridade justificaria a manutenção dos brancos em suas posições de poderes e manteria os negros em lugares de subserviência, tal qual o período escravocrata:

Naquele momento, os projetos emancipacionistas não excluía a construção de novas formas de dominação fundamentadas na noção de raça. Mesmo porque o que se via eram tentativas cada vez mais incisivas de adaptar à sociedade pós-abolição as hierarquias raciais montadas durante a escravidão. Pensar o mundo republicano e sem escravidão não queria dizer pensar uma sociedade de oportunidades iguais; muito pelo contrário, a preocupação estava em garantir que brancos e negros continuariam sendo não só diferentes, mas desiguais (Albuquerque; Fraga, 2006, p. 206).

O corpo negro, quando deixa de ser mão de obra escravizada – mas é preciso destacar que só ocorreu um cambio quanto à lei, posto que, já no regime republicano, o trabalho que era reservado a este indivíduo era muito similar ao período da escravização (Dealtry, 2009) –, torna-se um grande problema social e é tratado como a sujeira do país. Essa concepção inverte completamente qualquer tipo de lógica, porque há uma política vigente que se articula sob o ideal de

supremacia racial, em que, de um lado, há sujeitos sendo tratados de maneiras completamente desumanizadas e, do outro lado, os responsáveis por tais tratamentos. Dentro deste desenho, nada retrata melhor e tão nitidamente a escória de uma sociedade que esses últimos. A vergonha nacional é a responsável por esse crime, por tê-lo cometido e o mantido dentro da legalidade por quase quatro séculos. Assina-se um documento em que se proíbe a prática escravagista, entretanto, a mentalidade supremacista continua a todo vapor.

A inversão dessa concepção parte de um dos pressupostos racistas: a negação como ferramenta para lidar com as violências (Kilomba, 2019), construindo, assim, uma inversão dos fatos – eu digo sobre o outro o que, na verdade, deveria dizer sobre mim, responsabilizo o outro por ações que são de minha responsabilidade. O sujeito negro seria, a partir dessa conjectura, o espelho em que o sujeito branco enxerga as barbaridades de suas próprias ações e isto porque:

partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’ (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte ‘boa’, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘eu’ e o resto – a parte ‘má’, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o ‘Outra/o’ como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então tela de projeção daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violento, bandida/o, indolente, maliciosa/o [...] cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (Kilomba, 2019, p. 34-37).

Levantado esses pontos, ao deter-nos em uma reflexão acerca da ideia de nacionalismo, é de se imaginar que essa ideia se pautou na construção de uma identidade nacional que não percebe a cultura

como um elemento que se constitui, em seu âmago, da diversidade e da pluralidade de ser, estar e sentir o mundo. Essa identidade traz em sua essência uma ideia que subordina as diferenças. Logo, se vivemos em país que foi colonizado por brancos, não é difícil perceber quais diferenças foram sujeitadas, vilipendiadas, apagadas, silenciadas. Por isso, ao analisarmos criticamente a formação da cultura brasileira, não podemos esquecer que falamos, acima de tudo, sobre jogo de poder, sobre domínio, visto que “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder” (Hall, 2002, p. 59). Assim, a fim de se manter no poder, essa cultura desqualifica os diferentes:

Desqualificar é imputar a algo ou alguém a falta parcial de ou total de qualidades, predicados ou atributos positivos. Segundo Veloso (1988: 17-18), no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, a partir desse tipo de imputação, criou-se, com relação a africanos e descendentes, uma ideologia de desqualificação. Na prática, desenvolveu-se todo um conjunto de procedimentos para caracterizar como incivilizadas, retrógradas e até nocivas as práticas culturais dos afrodescendentes e mesmo sua presença na sociedade brasileira. Assim, no ideário da belle époque carioca [...] o elemento negro é uma presença incômoda, ‘fora do lugar’, fatalmente associada a periculosidade e crime. Consoante Muller (2008: 47), desde de meados do século anterior, influenciadas pelas teorias racistas europeias e norte-americanas, as elites procuravam uma solução para o ‘problema’ da presença negra na sociedade brasileira. A solução encontrada foi o fortalecimento da imigração europeia, capaz de promover o branqueamento cultural (Lopes; Simas, 2015, p. 97).

Os adjetivos apresentados acima – incivilizados, retrógrados, nocivos – são o extremo oposto das imagens que se constroem a partir da palavra modernização. Eles foram escolhidos justamente com a

finalidade de que a presença negra seja percebida como um entrave ao progresso almejado, um corpo “fora do lugar”, como também afirmam Lopes e Simas (2015) e Kilomba (2019). Então, dentro de todo esse cenário, quando nos debruçamos histórica e literariamente sobre a cultura brasileira, percebemos que, em sua origem, ela se engendra a partir de um processo de objetificação, silenciamento e apagamento da contribuição negra na consolidação do que entendemos como cultura nacional, que “é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2002, p. 40).

Dentro deste contexto europeizante, no qual o Brasil estava imerso, tudo o que é produzido e oriundo da população negra é rechaçado, apagado e, muitas vezes, criminalizado. O que se busca, na verdade, é borrar da história nacional essa presença através de diferentes articulações estabelecidas por políticas de segurança, de educação, de sanitarismo e que, no final, é reflexo do velho racismo que estruturou séculos de uma sociedade escravocrata. É esse racismo que faz com que governantes da época se virem para a França em busca de “cultura”, já que, dentro da perspectiva de superioridade branca, é impossível conceber uma cultura que tenha como um de seus protagonistas o corpo negro. Isso explica não apenas o ensino de música erudita, implementado nas escolas do período varguista, sob a batuta de Heitor Villa-Lobos, mas também as muitas interferências que o samba sofreu. Afinal, o avanço da música popular “está diretamente ligada a um processo geral de ascensão social, que faz com que as músicas das camadas mais baixas sejam estilizadas pela semicultura das camadas mais alta (...) para ser ‘elevada’ à categoria de música pelas minorias intelectualizadas” (Tinhorão, 1997, p. 62) e, certamente, como tentativa de extermínio, é dizer, ter o samba como símbolo de brasilidade não fazia parte do futuro do Brasil idealizado no pós-abolição: um Brasil branco e europeizado.

Estamos diante de um país que se quer branco na cor da pele e na cultura, por isso que, em 1890, foi aprovada, no Código Penal, a Lei de Vadiagem que “estabelecia que o ato de vadiar passasse a ser contravenção” (Simas, 2016, p. 03). Esta Lei foi usada como mão da elite política para reprimir rodas de capoeira e de samba e festas de candomblé. O samba, em si, nunca foi proibido; não houve uma lei que o criminalizasse especificamente, entretanto, ele se enquadrava na concepção subjetiva e racista do substantivo “vadiagem”. Não é difícil perceber que, dentro deste Brasil que se idealiza branco, tudo o que pode oferecer um risco a essa idealização vai ser colocado dentro desta ideia de vadiagem, afinal,

o racismo herdado do colonialismo se manifesta explicitamente – e com mais furor – a partir de características físicas, mas não apenas aí. A discriminação também se estabelece a partir da inferiorização de bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo tenta submeter: crenças, danças, comidas, visões de mundo, formas de celebrar a vida, enterrar os mortos, educar as crianças etc. (Fanon, 2008 *apud* Simas, 2016, p. 3).

Essa inferiorização se manifesta de diferentes formas, como na não compreensão do samba como símbolo cultural, porque cultura, nesta concepção, só pode ser produzida pela hegemonia, daí a inserção da música erudita em terras brasileiras. Essa mentalidade recai no que a filósofa Sueli Carneiro nomeou como epistemicídio, que é a invalidação “dos saberes dos negros sobre si mesmos e sobre o mundo, pela desvalorização, ou negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano ao patrimônio cultural da humanidade, pela indução ou promoção do embranquecimento cultural [...]” (Carneiro, 2005, p. 324).

É importante destacar que a elite branca se apresenta como civilizada, daí pressupõe-se a existência do bárbaro, o qual, explicita-

mente, seria o samba. Quer dizer, é o mesmo mecanismo usado por colonizadores em suas invasões de terras. Os séculos passam, mas o ranço da colonização se renova, de novo e de novo; a distinção é que aqui ela se soma a um adjetivo: moderna.

Por isso, é fundamental falar sobre o processo de profissionalização do músico negro; trazer à cena este sujeito que, ao cantar a sua subjetividade, canta também elementos que compõem a identidade brasileira, sendo, sem dúvidas, um forte elo – como o que procurava a elite paulista de 1922 – capaz de conectar muitas pessoas; pessoas que, por muito tempo, foram animalizadas dentro de uma narrativa de narração excludente. E com este processo veio a necessidade de individualização deste sujeito, quer dizer, a importância de se apresentar enquanto autoria, não coletividade, uma característica intrínseca do samba. Neste momento, Sinhô é uma figura muito importante para o samba, posto que ele marca a entrada do samba na modernidade por meio da autoria (Dealtry, 2009), afinal ele reivindicava que suas composições fossem reconhecidas como pertencentes a um autor. A partir dele, “a música dita ‘folclórica’ (de produção e usos coletivos, transmitidas por meios orais) transformava-se em *música popular*, isto é, produzida por autor e veiculada num quadro social urbano” (Sodré, 1998, p. 37).

Com o surgimento da figura do autor dos sambas, surge também a voz que, mesmo que muitas vezes fale com e sobre uma comunidade, fala, antes de tudo, de si e canta a sua subjetividade; subjetividade negada através de todo o processo de inferiorização e construção de estereótipos. Surge, sincopadamente, o *eu*:

negros e negras, enquanto sujeitos livres e capazes de produzir formas de auto-organização, estão produzindo seus próprios discursos; articulando subjetividades, vida social e cultural; falando de si para os seus e para o resto da sociedade. Não é apenas – e já seria muito – a voz da comunidade ali presente. É a voz de um

sujeito construindo-se no ato de narrar experiências, memórias e desejos, vindo de um grupo racial e social marcado pela desumanização e exclusão em constante combate com a força ancestral de seus grupos de origem. Mas esses homens e mulheres ensinam também construir um ‘eu’ em diferença ao restante do grupo (Dealtry, 2009, p. 70).

Ao falar nesse *eu*, é possível, mais uma vez, convocar para a roda a voz de Dona Ivone Lara, na qual a primeira pessoa atravessa muitas de suas composições, como em “Alguém me avisou” (Lara, 1981, faixa 03):

Quando eu voltar na Bahia  
Terei muito que contar  
Ó padrinho não se zangue  
Que eu nasci no samba  
E não posso parar  
Foram me chamar

Um *eu* que se confunde com a história da sambista em sua inserção, no miudinho, no mundo do samba. Enquanto mulher negra, o lugar de sujeito que escreve e canta a sua subjetividade, a sua raiz – “nasci no samba” –, não era reservado a ela. Ao contrário, este *eu*, por muito tempo, assumiu a voz de um homem. Mas, contrariando o estabelecido, ela insurge, acompanhada melodicamente por seu cavaquinho, como narradora de si e de outros tantos que não puderam reverberar suas histórias e que hoje estão imortalizados na voz dela. Eles vivem no tempo presente da canção, porque o canto de Dona Ivone Lara existe.

Com todo esse caminho percorrido pelo samba, que, ajustado por aspirações nacionalistas que atravessavam o país (Sodré, 1998), torna-se um produto do capital. Há uma assimilação do samba enquanto um símbolo nacional e ele é exportado como tal, mas – e daí me parece que mais uma vez o racismo se apresenta – o sambista autor

se mantém na precariedade. Para ilustrar bem, cito dois casos muito conhecidos: Cartola, que no final da vida trabalhava em um lava-jato, e, saindo da canção e chegando na literatura para que entendamos essa realidade como um final comum para o corpo negro, a escritora Carolina Maria de Jesus, que depois de ter tido seu primeiro livro traduzido para mais de dez idiomas, termina a vida voltando a catar papel. Em comum, temos dois corpos negros e pobres, que, embora tenham narrado de maneira majestosa suas subjetividades, terminam entregues cruelmente ao ostracismo.

Outro ponto é que, apesar do samba ter ganhado esse espaço de símbolo da nacionalidade brasileira, esses sujeitos ainda eram perseguidos no período varguista, quer dizer, os policiais continuavam a “atacar os elementos identitários dos corpos negros, expressos na música, na religiosidade ou na forma de vestir-se” (Dealtry, 2009, p. 73). Prova disso é o samba “Delegado Chico Palha” (Delegado [...], 2000, faixa 03), um samba de 1938, de tio Hélio – primo de Dona Ivone – e Nilton Campolino. O samba narra a história de um delegado que trabalhava na Serrinha, agia com violência e que não aceitava “samba, nem curimba na sua jurisdição”, como nos alerta a voz narrativa. O objetivo era o controle do corpo negro. Parece-nos que o espaço nunca é ocupado permanentemente, há sempre que se reivindicar, de tempo em tempo, o direito a ele, logo, o direito à própria existência.

Ao fazermos esse breve recorte contextual no qual o samba emergiu e, concomitantemente, olharmos para história de Yvonne Lara, vemos de maneira muito explícita como as intercessões opressivas se articularam em sua vida: as questões sociais a atravessaram a partir do lugar que ocupava: o lugar reservado à mulher, ao negro e ao pobre. Começamos, então, a pensar sobre as histórias que circundam os sambas de sua autoria – que já mencionamos aqui – e o trajeto pelo qual ela precisou trilhar até tornar-se essa espécie de divinda-

de versificada por Leandro Braga: “Dona Ivone Lara, nos abençoa! / Com teu canto, que alivia a alma e afugenta a dor e a / mediocridade, nos abençoa!” (Braga *apud* Santos, 2010, p. 172). Divindade capaz de, através de seu canto, aliviar a alma e repelir a dor; uma reflexão que não se desloca ou se distancia, em tempo algum, do lugar de mulher negra na sociedade brasileira, porque “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca por conta de sua localização social, vai experimentar gênero de uma outra forma” (Ribeiro, 2017, p. 61).

Yvonne Lara escreveu sua primeira canção aos 12 anos – uma parceria com os primos Hélio e Antônio dos Santos, mais conhecido como mestre Fuleiro –, “Tiê”. Entretanto, só gravou esta canção em 1974, em um “pau-de-sebo”, elepês que reuniam novos intérpretes, e os que conseguiam melhor aceitação ganhavam seus discos-solos, organizados por Adelzon Alves, que produziria seus dois primeiros álbuns: *Samba, minha verdade, samba, minha raiz* e *Sorriso de criança*, de 1978 e 1979, respectivamente.

Percebamos que, embora Yvonne cresça imersa na música, ela só vive disto profissionalmente depois que se aposenta como assistente social – período no qual trabalhou com a grande psiquiatra brasileira, Nise da Silveira. Neste ponto podemos pensar como a questão de classe e de raça – já que a população mais pobre era/é a negra – a afetou diretamente neste caminho. Quando ela sai do colégio interno, o Orsina, já órfã de pai e de mãe, e vai morar com o tio, Dionísio Bento da Silva, ela precisa ajudar com as despesas da casa, uma questão de sobrevivência, que ainda é uma realidade de muitos jovens negros no país. É por isso que ela não poderia viver a música em sua plenitude, justamente por não trazer o recurso financeiro que sua condição social necessitava; por não trazer a estabilidade a qual ela tanto desejava.

É importante trazer à cena a figura do mestre Fuleiro, porque ele andou junto de Yvonne, numa relação de parceria e irmandade. Foi ele um dos que, como vimos, ajudou a letrar “Tiê”, o pássaro que a menina ganhou na infância. Foi este primo também quem assinou, por algum tempo, as composições da sambista: “eu fazia as músicas escondidas e dava para o Fuleiro, e ele apresentava como sendo dele” (Lara, 1978 *apud* Santos, 2010, p. 41). Isto evidencia um dos percalços pelos quais ela passou: ser mulher no universo do samba que, embora seja um espaço em sua origem negro, era/é também um espaço masculino. O que se nota é que Yvonne cria muitos mecanismos para estar e ter as suas composições no mundo do samba. Mecanismos que possibilitaram que suas letras e melodias ganhassem a boca do povo, o que imaginamos ser um dos maiores encantos para o artista: ouvir e perceber a sua arte sendo sentida pelo outro; perceber sua produção atravessando uma gama plural de muitos sujeitos e tocar cada um deles de uma forma específica.

Neste contexto, a estratégia que ela usa é abrir mão da autoria e entregá-la a um homem. Entretanto, é preciso salientar que, ao evidenciar tais mecanismos, não queremos romantizar o percurso de Yvonne ou justificá-lo pelo viés da época, com um discurso raso pautado na meritocracia: “foi difícil no início, mas, com garra, ela consolidou a carreira”.

Observar atentamente todo o trajeto percorrido na vida e no universo do samba por Dona Ivone e, neste caminho, considerar suas grandes composições e parcerias arrebatadoras, deixa latente que a força de sua figura é primordial para se pensar a consolidação do samba como elemento fundamental na construção da identidade brasileira moderna. Figura esta que, ao escrever e vocalizar versos que cantam a memória e a ancestralidade, tece no seio do imaginário brasileiro “uma condição de pertencimento” (Brennan, 1990 *apud* Hall, 2002, p. 58) que é, desde o período escravocrata, negado à

população negra, seja através da desvalorização de sua cultura, seja pelo não reconhecimento de seus saberes.

A partir das reminiscências escritas/cantadas, quer dizer, a partir da letra e da voz de Dona Ivone, percebemos a importância de sua figura e de outras que foram/são pilares na perpetuação da cultura negro-brasileira e que passam por um contínuo processo de apagamento social, como é o caso da Vovó Maria Joana Rezadeira, um dos mitos de Madureira, pertencente ao núcleo do jongo, que será evocada, por exemplo, na canção “Festa de Santo Antônio” (Mangueira, 1976, faixa 06):

Santo Antônio, Santo Antônio  
Deu uma festa pra Oxalá  
Convidou vovó Maria  
Pra ladainha rezar

Quer dizer, Vovó Maria também é um desses muitos elos que, ao se conectarem, formam a identidade brasileira. Ou seja, não há identidade nacional que não passe por Dona Ivone; que não passe por Vovó Maria. Assim sendo, o que mobiliza este trabalho é o desejo de cooperar para uma reflexão e reescrita da narrativa acerca da cultura brasileira, trazendo, a partir das canções de Dona Ivone Lara, um resgate da memória e da ancestralidade e tendo o corpo feminino negro como peça essencial para se pensar a identidade nacional, apontando uma outra possibilidade historiográfica. Uma historiografia que traga outras histórias sobre o negro no Brasil, longe de todo estereótipo construído ao longo dos séculos acerca deste corpo. Fazer o caminho inverso da representação em que a “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão” (Gonzalez, 2020, p. 78). Esta é a representação que está fincada no imaginário da sociedade brasileira, e é desta maneira “que se cria

uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão” (Adichie, 2019, p. 3). Por isso, é comum que os brasileiros, ao pensarem na mulher negra, imaginem-na em um lugar de subserviência, porque é este lugar que ela, reiteradas vezes, ocupou e ocupa nos meios difusores da cultura nacional. Daí entendemos a essencialidade da figura de Dona Ivone Lara, posto que ela inverte abruptamente essa lógica cultural de poder e desloca seu corpo que há muito quiseram fixar “como somente uma coisa”.

Ela é capaz de inverter esta lógica e de se inserir em uma tradição do cancionero popular muito evocada pelo povo – este que é fundamentalmente importante para se pensar as identidades –; um elo nacional que animaliza o povo pode ser chamado de qualquer coisa, menos elo. É o caso, por exemplo, do próprio “Tiê” que se finca numa tradição da canção dedicada a pássaros. Atravessando o Sabiá, evocado pelo eu-lírico de Gonçalves Dias, o Albatroz, importado por Castro Alves, e chegando até a “Asa Branca” e o “Assum Preto”, cantados por Luiz Gonzaga, e o Carcará de João de Vale. Os pássaros canoros povoam o imaginário popular e poético do brasileiro, dando voz a diagnósticos e a metáforas do Brasil. Dentre eles temos também as chamadas aves de agouro: “Toda noite no sertão / Canta o João Corta-Pau / A coruja, a mãe da lua / A peitica e o bacurau”, como registrou Luiz Gonzaga (1952, faixa 6). Essas aves vão representar diferentes sentidos dentro dos versos de um poema ou de uma canção. O Sabiá cantado por Gonzaga, por exemplo, é evocado pelo sujeito cancional numa tentativa de aliviar a angústia causada pela ausência de seu bem; o Sabiá, com seu canto que lembra o som da flauta, popularizou-se como uma ave que canta o amor, a primavera, ou seja, anuncia novos começos e é isso que essa voz da canção busca: preencher “o coração vazio” com o amor que a ave encontrará. Já o Tiê de Dona Ivone Lara é o próprio objeto amado, ela canta o amor

ao cantar a ave, por isso percebemos o tom vibrante que se solidifica com a melodia:

Representava pra mim  
Carinho, amor e paixão  
Mas o ingrato do Tiê  
Desprezou meu coração (Lara, 1974, faixa 1)

Como aponta Santos (2010, p. 31), “Tiê” é um samba que se constrói mais na melodia que em letra e faz lembrar, principalmente quando entra o coro e a batucada, da “sonoridade de música de terreiro”. Parece-nos que, justamente, pela prevalência da melodia que a cancionista imprime com mais força sua subjetividade e resgata do passado esse pássaro que tanto significou para voz que fala por trás da voz que canta. Isso porque o texto pluraliza uma vivência, enquanto a melodia asingulariza (Tatit, 1996). A narração de uma vivência é boa quando a cancionista alcança o ouvinte por meio da melodia, afinal, é ela que fica quando a letra nos foge à mente. Para o autor:

Ao texto cabe apenas circunscrever a temática que nem sempre está diretamente relacionada com os fatos. Cabe a ele criar o acontecimento, selecionando unicamente o que é possível desenvolver nos limites da canção. (...) Cada fragmento melódico elaborado delimita uma área e os pontos de acento que nortearão o processo de seleção linguística. Não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada. Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido. (...) Tudo só será dito com a melodia (Tatit, 1996, p. 19-20).

É preciso lembrar que esta melodia que consolida a subjetividade da canção é capaz de ativar memórias também. Quando, em sua performance, a voz da canção convoca o cavaco – o mesmo cavaco

que ora é citado em versos, ora sobressai na materialização da melodia – para conduzir melodicamente a canção, iniciamos a relação que estabelecemos entre o que estamos ouvindo e as músicas de terreiro ditas acima. A cancionista inicia cantando o samba à capela já numa convocação ao seu “passarinho estimado”. Junto ao chamamento, e já com a batucada, deparamo-nos com a expressão “óia lá, oxá”, que faz referência a sua avó materna, Sabina, ex-escravizada que veio de Angola, que também faz parte do elo para pensar as identidades que atravessam a nossa nação. A expressão dita acima era usada pela mais velha como forma de reprovação de algum ato/comportamento. Uma canção toda em língua portuguesa, mas que insere uma expressão de origem africana, como acontece em outros samba de Dona Ivone, como em “Axé de Ianga”. A confirmação sobre a quem pertence a expressão só aparece na última estrofe, no qual o eu da canção evoca diretamente a sua avó: “Bem que vovó me dizia, criança / Óia lá toma cuidado”. Segundo Dona Ivone, sua vó “usava muito dialeto, eu não cheguei a aprender porque fui logo pro colégio interno” (Santos, 2010, p. 32). Vemos, assim, um rompimento no memoricídio (Paz, 2019), porque embora tenha se construído toda uma política de morte do corpo negro por meio da morte de suas lembranças, este corpo se organizou e reorganizou suas memórias, mantendo-as vivas e, aqui, presentificadas por meio da canção.

A verdade é que esta expressão é carregada de memória afetiva, por isso, quando a voz cancional vocaliza esse verso, a linha entre passado e presente é apagada, tem-se ali aquele corpo feminino negro que traz também na sua voz a história de um passado, de um povo, de uma cultura, que, por mais que tenham tentado, não conseguiram exterminar de todo. Parece-nos que estamos diante do apego pelo que foi herdado dos mais velhos (Bâ, 2010). Dona Ivone disse ao tio, em uma das vezes que ele incorporou na sua prima, não conhecedora sobre a terra dele, a mesma terra da vó Sabina evocada, primeiramente, por

meio da expressão e, depois, diretamente, por isso pensamos e reafirmamos esse apego pelas palavras herdadas, que cantadas, além de se immortalizarem para sempre no tempo presente da canção, solidificam a ideia dita anteriormente: não há identidade brasileira sem considerar a memória, a subjetividade, a voz e o corpo sincopado do sujeito negro.

Na segunda estrofe, construímos uma cena enunciativa (Tatit, 1996) por causa da presença de alguns dêiticos, como o pronome oblíquo *me*, o possessivo *meus* e o demonstrativo *esta*, “são eles que ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta” (Tatit, 1996, p. 21). É dizer que, além de nos lembrar que há uma outra voz por traz dessa voz que evoca seu pássaro, presentifica também o espaço dessa memória: a infância de Dona Ivone. Vemos, ainda, “Guardei na lembrança esta recordação”, termos que nos remetem completamente à discussão sobre memória e, ao que parece, este pássaro, além de tê-la inspirado, é um elemento que acionava memórias de sua infância.

Há também o processo de passionalização, a extensão das vogais no momento da performance, como se verifica em: “passarinho estimaaaado / Que me deu inspiraçãooo”, momento no qual tem espaço o eu-lírico amoroso (Tatit, 1996), que se confirma no próprio texto quando a cancionista confessa que o pássaro “Representava pra mim / Carinho, amor e paixão”. É justamente este estado passional que gera esses prolongamentos vocálicos:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte a uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relacionada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião

amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (Tatit, 1996, p. 23).

Este sentimento de falta é descrito na narrativa, quando o eu-poético qualifica Tiê como um pássaro ingrato que desprezou seu coração. Não houve reciprocidade entre a cancionista e seu objeto amado. Para construir esta imagem de desprezo, constrói-se uma comparação entre a estrela que corre atrás da Lua e o sujeito da canção que corre atrás do pássaro.

Desde o início da canção, a personagem principal desta narrativa é construída de maneira humanizada, primeiro porque o próprio fato de cantar a memória que se ambienta em sua infância gera a sensação de identidade. Isto porque “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992 p. 5). Segundo, porque como vimos ela passa por alguns reveses da vida, o maior deles, sem dúvidas é a capacidade de amar algo. Nada nos humaniza mais que nossa capacidade de amar. Essa experiência do amor, roubada pela modernidade, Dona Ivone cantou ao longo de toda a sua trajetória de vida e obra.

Desse modo, Dona Ivone Lara produz o eco de tantas outras, de tantos outros, representa parte de uma teia de sujeitas-mulheres-negras (Evaristo, 2005), que não sabemos onde começa e que continua sendo construída até hoje: vó Sabina não foi o início e Dona Ivone não foi o fim. Uma teia inquebrável de mulheres negras sem as quais não se pode pensar identidade nacional. O sussurro, o som, a fala, a voz: são ecos fincados em nossas memórias. E, aqui, Dona Ivone Lara escreve e canta porque a memória existe.

RECEBIDO: 29/09/2023

APROVADO: 24/01/2024

**REFERÊNCIAS:**

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. Trad. Julia Romeu São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALBUQUERQUE, Wlamira R. de; FRAGA, Walter filho. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Centrais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição vida. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2010. p. 167-212.
- BURNS, Mila. *Nasci para sonhar e cantar Dona Ivone Lara: a mulher do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: visões da malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2009.
- DELEGADO Chico Palha. Compositores: Tio Hélio e Nilton Campolino. Intérprete: Zeca Pagodinho. In: *ÁGUA da minha sede*. Intérprete: Zeca Pagodinho. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000. 1 CD, faixa 03.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à autoapresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. *Revista Palmares*, 2005.
- GONZAGA, Luiz. *A história do nordeste na voz de Luiz Gonzaga* [LP]. RCA Victor, 1956.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LARA, Dona Ivone. *Quem samba fica? Fica*. [LP]. Odeon, 1974.
- LARA, Dona Ivone. *Sorriso negro* [LP]. WEA, 1981.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. *Dicionário da história social do samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MANGUEIRA, Xangô da. *Chão da Mangueira* (LP). Tapeçar, 1976.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. Memória, a flecha que rasura o tempo: reflexões contacoloniais desde uma filosofia africana e a recuperação das memórias usurpadas pelo colonialismo. *Problemata: R. Intern. Fil.* v. 10. n. 2, 2019, p. 147-166. Disponível em: ISSN 2236-8612 doi: <http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49127>. Acesso em agosto. 2023.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RIBEIRO, Djamilá. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

SANTOS, Katia. *Ivone Lara a dona da melodia*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SIMAS, Luiz Antonio. *Dos arredores da praça onze aos terreiros de osvaldo cruz: uma cidade de pequenas áfricas*. Z Cultural. 2016. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas/>. Acesso em: nov. 2023.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canção no Brasil*. São Paulo: Endusp, 1996. p. 09-28.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as Ialodês: Mulheres negras e a cultura midiática*. Orientadora: Liv Rebecca Sovik. 2007. Tese (Doutorado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. In: ANDRADE, Gênese. *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 170-195.

**MINICURRÍCULO**

**LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA** é doutor em Literatura Comparada e professor Associado de Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Procientista UERJ/FAPERJ. Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance. Coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance. É autor dos livros *Canção: a musa híbrida de Caetano Veloso* (2012); *De Musas e Sereias: a presença dos seres que cantam a poesia* (2021); *Domingou apandemia* (2022); e *Do poema à canção: a vocoperformance* (2023).

**MARIA VERÔNICA DA SILVA** é professora, especialista e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Integra a coordenação do LetrasPretas, projeto vinculado à UERJ, que tem como objetivo estudar a produção intelectual e cultural de mulheres negras. É bolsista Proatec – núcleo de produção textual e radiofônica, uma parceria com o Centro de Tecnologia Educacional/Rádio UERJ, responsável pela elaboração e revisão dos roteiros do podcast.