

“Minha verdade”:

O feminismo negro de Dona Ivone Lara

My truth: black feminism in the life
and work of Dona Ivone Lara

FELIPE TROTTA

Musicólogo, doutor em Comunicação e professor do Departamento de
Estudos Culturais e Mídia da UFF.

trotta.felipe@gmail.com

RESUMO: Este artigo discute a trajetória de Dona Ivone Lara buscando destacando aspectos de sua feminilidade negra. Argumenta-se que sua inserção no universo da escola de samba Império Serrano e posteriormente sua projeção para o mercado de música foram construídas a partir de uma ética própria que materializa um modo particular de exercício de um feminismo negro. Sem ser explicitamente militante e apresentando, de certa forma, uma aproximação conservadora com os papéis historicamente designados às mulheres, Dona Ivone contribuiu para transcender limites e barreiras, articulando negritude e feminilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular, samba, Dona Ivone Lara, feminismo negros.

ABSTRACT: This article discusses the trajectory of Dona Ivone Lara, highlighting her black femininity. It is argued that her participation in the universe of the Império Serrano samba school and later her projection into the music market were built from her own particular ethics of black feminism. Without being explicitly militant, she developed a kind of conservative approach to the roles historically assigned to women, through which the artist Dona Ivone Lara has transcended limits and barriers, articulating blackness and femininity..

KEYWORDS: Popular Music, Samba, Dona Ivone Lara, Black Feminism.

Introdução

Nos versos do samba-enredo da Mangueira, campeã do carnaval carioca de 2019, o protagonismo de atores sociais negros na história do Brasil é reivindicado de forma contundente. Buscando contar a “história que a história não conta”, o samba nomeia personagens negros obliterados nas narrativas oficiais como forma de estabelecer referências distintas em relação aos brancos normalmente emoldurados nas paredes das instituições, placas de ruas e no imaginário compartilhado do que teria sido o Brasil escravocrata e o que significa essa herança nefasta no país atualmente.

O movimento político de revisitar trajetórias de personalidades negras da história brasileira tem possibilitado importantes revisões de certas molduras ideológicas inscritas nas páginas da história nacional, deslocando significados e sublinhando perspectivas até então obliteradas. Engenheiros, escritores, atores, empresários, líderes comunitários e profissionais de diversas atividades passam a integrar um universo de homens e mulheres negras que vão cada vez mais sendo reconhecidos como agentes ativos de transformações na sociedade brasileira, atores sociais fundamentais nas lutas contra a escravidão negra, o preconceito e a discriminação racial no país. Na música não é diferente. A música é uma forma de ação e pensamento no mundo (Blacking 1995), sendo um artefato que mobiliza individual e coletivamente corpos e mentes, processando ideias e valores compartilhados (DeNora 2004). Indo mais além, a música tem sido um eixo importante de construção simbólica da noção de “negritude”, além de artefato de articulação de lutas antirracistas em todo o mundo. De acordo com Paul Gilroy, “examinar o lugar da música no Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido” (2001: 161).

Neste artigo, aproveitando o contexto do centenário de seu nascimento, proponho uma reflexão sobre a importância política da obra e da artista Dona Ivone Lara (1921-2018) na luta antirracista e na sedimentação de mudanças nas possibilidades de participação feminina no mundo do samba. Evidentemente, Dona Ivone Lara está muito longe de ser uma personagem desconhecida da cultura nacional. Ao contrário, autora de sucessos perenes como “Sonho meu” (parceria com Dêlcio Carvalho), “Enredo do meu samba” (parceria com Jorge Aragão), “Acreditar” (também com Dêlcio Carvalho) e “Alguém me avisou”, entre muitos

outros, Dona Ivone é artista que ocupa um espaço de destaque no panteão da música brasileira. Sua reputação incontestada transcende o mundo do samba, sendo evidente também no disputado mercado fonográfico e empresarial da música nacional. Por conta deste reconhecimento, a artista controlou de forma ativa a construção de sua própria narrativa de vida e os personagens e situações que pavimentaram sua carreira profissional no mercado de música. Em suas entrevistas, sua participação nas atividades musicais no Império Serrano é recorrentemente descrita a partir de uma espécie de ética feminina na qual “obrigações” familiares se coadunam com a seriedade de sua atuação profissional como enfermeira. A carreira profissional artística iniciada em torno de seus 50 anos de idade é descrita como uma consequência de escolhas e relações que atravessam sua formação escolar, sua atuação familiar e sua crescente reputação como sambista na escola de samba. Podemos acrescentar que, neste percurso, seu talento como compositora é outro ingrediente que facilita trânsitos interpessoais e profissionais em diversos ambientes.

O que nos interessa sublinhar, sobretudo, é a forma com que a artista articulou negociações de sua feminilidade e sua negritude nos ambientes musicais, inicialmente no Império Serrano e, posteriormente, no mercado musical. Em sua figura pública, em suas canções, parcerias e atuação artística, Dona Ivone Lara foi uma artista que participou ativamente de uma série de redefinições de papéis historicamente reservados às mulheres no samba e às mulheres negras no contexto mais amplo do mercado profissional de música. Um dos eixos fundamentais que consolidou esse conjunto de negociações foi a rigidez da afirmação constante e incisiva de uma ética pessoal e coletiva à qual Dona Ivone se vincula, uma “verdade”. No decorrer de mais de cinco décadas de carreira, Dona Ivone Lara ocupou espaços significativos no mercado musical e no imaginário compartilhado sobre samba no Rio de Janeiro e no Brasil, ativando um modo peculiar de feminismo negro tanto em narrativas inscritas em suas canções quanto pela forma como posicionou publicamente sua persona artística.

Anos de formação

A infância de Dona Ivone Lara pode ser descrita como conturbada. Filha de João da Silva Lara e Emerentina Bento da Silva, Ivone perdeu o pai

muito cedo e mudou-se de Botafogo para a Tijuca para viver com sua mãe na casa de sua tia Tereza. Construiu, neste período, forte amizade com seus primos Hélio e Antônio dos Santos (posteriormente conhecido como “Fuleiro”). Com eles, frequentava quando podia a quadra do Salgueiro e se encantava com os sons de sambas e jongs de lá. Alguns anos mais tarde sua mãe se casa novamente e consegue uma vaga para Ivone no colégio interno Orsina da Fonseca, especialmente concebido para fornecer educação ‘adequada’ para moças pobres. Poucos anos depois, sua mãe falece. Dos 11 aos 17 anos, Ivone vive sua rotina de interna no colégio. O colégio tinha como destaque a educação musical, dirigida por Lucília Villa-Lobos, esposa do maestro Heitor Villa-Lobos, então diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística. O eixo da educação musical dirigida por Villa-Lobos era o canto orfeônico que, numa ideologia abertamente disciplinadora da época, buscava moldar o espírito da população brasileira, despertando a civilidade e os valores humanos mais elevados. No caso de Ivone, a participação nos corais orfeônicos lhe permitia exercitar sua habilidade vocal e, ao mesmo tempo, seu ouvido musical. Em depoimento pessoal ao autor¹, a artista recorda os tempos da escola:

Porque tem uma coisa: quando elas nos ensinavam, elas selecionavam vozes. E ela [Lucília Villa-Lobos] reparava o seguinte: que eu era um contralto que tinha um alcance longe. Então eles diziam que eu era voz rara com alcance longe. Tanto que eu fui apresentada ao maestro Villa-Lobos assim (22/01/2003).

É interessante observar que a diretriz do Orsina da Fonseca era imbuída de um sentido bastante estrito para a noção de “formação”. O propósito do colégio era estabelecer padrões rígidos para a educação feminina, voltada para o desenvolvimento de habilidades desejadas para o lar e o trabalho. Ivone Lara, de certo modo, percebeu nos tempos de escola que o afinco nos estudos poderia lhe proporcionar oportunidades mais ampliadas do que as usualmente disponíveis para jovens oriundas de seu meio social. Como aponta Katia Santos,

Não podemos perder de vista também que Lara foi uma menina negra, pobre e estudante num período – infelizmente, nem tão remoto assim – em que o máximo que uma pessoa negra poderia

almejar fora dos subempregos era conseguir desenvolver algum talento musical, o que lhe permitiria fugir dos “empregos de pretos”, como domésticas, enfermeiras, prostitutas e, para um pequeno número, professoras. O natural era, quando possível, tentar aprender a ler, e logo ir ganhar dinheiro; ou seja, ir para o mercado de trabalho o mais cedo possível (Santos 2005: 21)

Lado a lado com uma particular dedicação aos estudos, o desenvolvimento de sua aptidão para música e para o canto iria, indiretamente, fornecer uma musicalidade particular que lapidava seu talento para a construção de melodias. Mas isso, evidentemente, é uma interpretação posterior. No momento de seus anos no internato, ela não pensava na música como vetor de profissionalização. Para ela, as atividades musicais, assim como a matemática (ela afirmou em entrevista que tinha especial facilidade para realizar cálculos mentais) ou as tarefas domésticas ensinadas na escola eram experiências de formação encaradas com seriedade pela jovem Ivone. Ao concluir o período escolar, Ivone vai morar com seu tio Dionísio, que era músico amador e residia em Inhaúma. Ao recordar deste período, Ivone observa que foi um momento de intensificação de suas atividades musicais, promovida pelo ambiente da casa.

Meu tio dava muitas festas. Me lembro que iam o Cândido Pereira da Silva, o Plácido, que tocava sete cordas, ia Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, o Donga foi também várias vezes. Ia muita gente. Aí eu encontrei aquele ambiente bom. Meu tio escrevia choro. Trabalhava como funcionário da prefeitura e quando estava em casa pegava o violão dele ou o trombone pra fazer os choros. Às vezes ele me pegava, botava o cavaquinho na minha mão e dizia: ‘Agora você vai fazer o centro², faz fá, dó, sol, lá.’ Aí ele me ensinou a fazer centro e eu centrava. Tanto que às vezes ele fazia exposições e então ele me chamava pra tocar. E o pessoal ficava admirado como eu sabia. Mas aquilo eu ensaiava que só vendo, que ele me botava quase que de castigo ensaiando, ensaiando, ensaiando. E quando chegava a hora eu acompanhava direitinho. Eu aprendi a ter muito ouvido por causa disso (depoimento ao MIS, 1978).

Pouco tempo depois, Ivone presta concurso para a Escola de Enfermagem Alfredo Pinto e, tendo se classificado entre as 10 melhores posi-

ções, ganha direito a uma ajuda de custo que, para ela, era significativa. Nesse momento, em comum acordo entre os tios, Ivone vai residir com sua tia Maria na Serrinha, pois lá ela poderia auxiliar o casal que estava em dificuldades. É importante destacar a forma como a trajetória de formação escolar e profissional de Dona Ivone se conecta de forma direta com decisões e situações realizadas em família. A força da coletividade e da solidariedade de famílias negras e pobres na primeira metade do século XX, associada às condições desafiadoras de moradia, trabalho e renda, é digna de nota. Constantemente, as narrativas apresentam uma ativa rede de apoio recíproco na qual cada integrante atua para uma colaboração coletiva. Em suas entrevistas, a forma como Ivone descreve essas decisões é absolutamente natural, orientando percursos de vida que por sua vez vão reconstruindo trajetórias sobre um alicerce aparentemente consolidado de relações afetivas e familiares.

Nesta época, sua tia Tereza (com seus filhos Hélio e Fuleiro) também morava na Serrinha e lá constituíram um núcleo de solidariedade e confiança bastante relevante. Enquanto cursava a escola de enfermagem, Dona Ivone participava das rodas de samba do Prazer da Serrinha acompanhada de seus primos, ativos personagens do samba no morro. É nesse ambiente que ela conhece Oscar, o filho de Seu Alfredo Costa, o diretor e “dono” da escola de samba (Valença e Valença 2017:63). Ao final de seu curso, como prêmio pelo ótimo desempenho, foi contratada como funcionária pública pelo recém-fundado Serviço Nacional de Doenças Mentais e, algum tempo depois, se casa com Oscar Costa e com ele tem dois filhos.

Dona de casa, enfermeira, mãe e sambista

Um aspecto muito relevante na trajetória artística de Dona Ivone Lara é que as atividades musicais são quase sempre apresentadas como menos importantes do que suas obrigações domésticas e profissionais. No momento em que ela passa a integrar a família de poder no ambiente da Serrinha, ao mesmo tempo em que se estabiliza no trabalho de enfermeira e em seu papel de mãe e esposa, Ivone responde a demandas rígidas e bem demarcadas na distribuição de trabalhos e obrigações permeadas por classificações de gênero, raça e classe.

Como enfermeira em setor de doenças mentais, enfrentava um cotidiano duro de violências típicas da abordagem hegemônica de médicos

das instituições da época. A hierarquia profissional se funde, nesse âmbito, com as assimetrias de classe e reconhecimento entre profissionais da carreira de saúde, onde os profissionais de enfermagem, especialmente as mulheres negras, ocupa(va)m um espaço simbólico desprestigiado. Essa tendência se alteraria quando ela conclui sua formação em Serviço Social e é deslocada para o Centro de Terapia Ocupacional do Hospital Pedro II, coordenado pela prestigiada psiquiatra Nise da Silveira, onde Ivone consegue implementar métodos e procedimentos de relação mais humanizados e respeitosos com os pacientes.

Como mãe e esposa, Ivone neste período conciliava sua dupla jornada com firmeza, driblando eventuais desconfortos causados por sua ética profissional inabalável. A prioridade de sua atuação como enfermeira, secundada por seu papel de mulher como organizadora das atividades domésticas fica bastante evidente no seguinte depoimento da artista, concedido ao Museu da Imagem e do Som em 1978:

Às 5 da manhã eu levantava, arrumava a casa e já ia cuidando do almoço. Quando eu terminava o almoço, a casa já tava arrumada. Meus filhos já estavam na escola, que eu sempre botei eles no semi-internato. Eles entravam às 7h e saíam às 5 da tarde. Então eu ficava tranqüila. Preparava os dois de manhã cedinho, tomavam desjejum e iam embora. Aí o almoço e a janta já tavam prontos e eu ia para o hospital trabalhar. Quando eles voltavam, às 5 da tarde, eles sabiam tirar a comida deles da panela. Eu sempre fui preocupada com isso. Eu falava, olha, vocês encontraram a casa arrumada e vão deixar arrumada. Eles se serviam, depois lavavam os pratos e botavam tudo arrumadinho lá. Sempre habituei eles assim. Meu marido também. No princípio ele achou ruim, mas depois ele viu que o melhor era fazer isso aí ele ia lá, se servia e pronto. Quando eu chegava eu só procurava saber como é que estava, como é que não estava, se os camaradas tinham tomado banho, como é que foi. Muitas vezes eu ainda sentava pra ver os exercícios, se tinham feito, o que eles iam estudar. E eles mesmos pediam pra eu tomar a lição deles. Às vezes eu não tinha nada o que fazer, aí eu compunha. Vinha música e botava lá, escrevia, e cantava, cantava, cantava e ia dormir (depoimento ao MIS).

Fica bastante evidente nessa descrição o lugar que o trabalho artístico ocupava nesse período em sua vida. Não mais que uma atividade de prazer pessoal, complementar às suas obrigações de esposa, mãe e enfermeira. Destaca-se, nesse sentido, a obrigatoriedade das tarefas domésticas na divisão sexual do trabalho na lógica patriarcal. Angela Davis aponta que desde o século XIX se consolida um imaginário que atribui as tarefas domésticas como algo “natural” das mulheres. E destaca a violência de tal construção para as mulheres negras, que sempre estiveram também na fábrica ou na lavoura, carregando um “duplo fardo” (Davis 2016: 220). As obrigações com os cuidados dos filhos e da casa, assim, se posicionavam na escala de valores femininos como prioritárias em relação aos próprios cuidados pessoais e ao descanso. É sintomático que Dona Ivone destaque que suas atividades de composição só eram realizadas na ausência de outras demandas domésticas.

Por outro lado, sua capacidade musical ia aos poucos se revelando, especialmente para aqueles que formavam o núcleo familiar mais próximo de sua casa. Seu primo Fuleiro com frequência a requisitava para lembrar de alguma melodia, aparar versos, ou mesmo apresentar sob sua autoria sambas que Dona Ivone compunha em suas noites de cantoria solitária. À época, a ala dos compositores era vetada à presença feminina, cuja participação nas atividades da escola de samba era bem definida em determinados papéis: porta bandeira, passista, baianas, costura, cozinha, coro. Gradativamente, a atuação de Dona Ivone como sambista ia tornando-se referência para compositores de prestígio na escola, como o próprio Silas de Oliveira. Um episódio considerado marcante pela própria artista é o contexto de composição e apresentação do samba enredo de 1965 na quadra da escola (já rebatizada e reunificada como “Império Serrano”, após disputa tensa entre diretores da antiga Prazer da Serrinha e a nova escola).

Nas vésperas da disputa de samba, Silas e seu parceiro Bacalhau ainda não haviam conseguido dar um tratamento final à melodia e pedem ajuda para Fuleiro. Ciente das habilidades musicais da prima, este sugere encaminhar o pedido de solução para Dona Ivone e os compositores se dirigem à sua casa. Era noite e Ivone se nega a ajudar pois ainda havia trabalho doméstico a realizar, mas se compromete a ajudar no dia seguinte. É ela quem descreve o encontro:

Cheguei lá e Silas tava com um papel que parecia até um mapa. E cadê a conclusão? Aí eu vi aquilo tudo e digo: “olha, tem que tirar isso e isso, vamos fazer isso e isso.” E depois eu disse: “Silas, esse samba tem que ter um refrão”, aí eu fiz o refrão; “la-laiá – la-laiá la-laiá laiá”. Aí o Fuleiro pegou o violão, o Fábio Melo tava sentado apreciando a situação. E o Fuleiro disse: “Prima! Se levanta e vamos cantar outra vez pra ver se o samba dá pra desfilar”. Aí eu tive que desfilar, né? E cantando e desfilando. E o que fizemos? Fomos lá pro Império Serrano (depoimento ao MIS, 1978).

Há ainda outros ingredientes neste episódio que merecem destaque. Em sua narrativa, o samba não pôde ser apresentado naquela noite pois já havia um número muito grande de inscritos. Contudo, acertaram com o presidente da escola que apresentariam na semana seguinte. Dona Ivone iria pessoalmente cantar a melodia, pois Silas e Bacalhau não conseguiam se lembrar de todos os meandros e saltos melódicos incluídos pela compositora. Apesar da resistência inicial de seu marido, Ivone começa a se destacar no universo da escola e se credencia como personalidade importante no meio. Ela nos conta o final desse episódio:

Houve uma propaganda muito grande por causa do samba-enredo porque eu era a primeira mulher a tomar parte num samba-enredo. E foi muita gente da escola e da comunidade toda. Todo mundo queria saber quem eu era, como é que eu era, como é que eu não era. Agora ele fez uma divulgação que tudo quanto foi escola foi lá pro Império Serrano. Quando chegou a hora da disputa, eu fui pra lá e cantei. O Silas e o Bacalhau ficaram perto de mim batendo palma. Aí as baianas do Império aprenderam o samba e cantaram firmes aquele coro. Então eu ganhei! No dia seguinte, lá em Madureira ainda era bonde, eu tomei o bonde pra ir pro hospital e tinha uns camaradas da Portela assoviando o samba do Império Serrano. Ih! Fiquei toda contente! (depoimento pessoal ao autor, 22/01/2003)

Mais do que deixar a artista contente, o episódio da composição de “Os cinco bailes da história do Rio” seria uma mudança de registro na carreira de Dona Ivone. Inicialmente essa mudança se materializa no universo do Império, com a inscrição da primeira mulher na ala de com-

positores da escola. Em trecho de entrevista concedida à Katia Santos, Dona Ivone narra esse momento com detalhes que revelam de forma bastante rica a forma como a questão de gênero se materializa em suas escolhas e sua carreira:

Eram 400 homens. Eu era uma única mulher. Assim mesmo eu ainda fiquei. Agora, fiquei também porque eles me aceitaram. Como me aceitam até hoje. Tanto que até hoje eles me consideram madrinha da ala dos compositores. Agora, tem uma coisa, a ala foi composta, foi criada, pelos meus primos [risos], de maneira que tava tudo em casa (citado em Santos 2005: 73)

Aparece nesta entrevista um aspecto decisivo de sua atuação como mulher no ambiente masculino da escola de samba: sua ênfase nas articulações domésticas. A valorização do espaço doméstico – espaço consagrado de poder feminino – vai ser constantemente acionada por Dona Ivone a partir do momento em que seu nome começa a circular nos bastidores de rádios, rodas de samba e gravadoras. Porém, levou mais de uma década para que a dona de casa, mãe e enfermeira pudesse efetivamente abraçar a carreira de cantora e compositora. A temporalidade dilatada para concretizar essa mudança se deve fundamentalmente à sua percepção de obrigatoriedade no desempenho de funções de mãe e esposa, aparentemente, em sua visão, incompatíveis com a universo artístico. Ademais, a estabilidade do trabalho como funcionária pública lhe garantia mais certezas do que uma instável e perigosa vida de artista. Mas os convites começavam a chegar com crescente regularidade. Aos poucos, aceita participar de um disco produzido por Sargentelli, integra uma comitiva do Império Serrano em uma apresentação em Paris e, anos depois, uma *tournee* pela Argentina como parte da banda de Martinho da Vila. Enfrentando e suplantando dificuldades em conciliar essas viagens com o cotidiano do hospital e, eventualmente, alguma resistência do marido, Dona Ivone vai aproveitando brechas e ocupando espaços timidamente, apoiada por certos mediadores relevantes. Um desses mediadores – possivelmente o mais importante – foi o radialista Adelzon Alves, que produziu seu primeiro disco.

A aproximação de Adelzon com Dona Ivone merece um certo destaque aqui, pois é reveladora da forma como sua identidade como esposa, mãe, enfermeira e sambista era administrada pela artista. No início dos

anos 1970, Adelzon convida Dona Ivone para participar da segunda edição do LP *Quem samba fica*, que estava sendo negociada com a Odeon. Ela, sabendo do desconforto do marido com sua carreira artística, sugere que o produtor fosse visitá-la em casa e conversasse com seu Oscar, mas adverte Adelzon para que não mencione nada sobre gravação. Dessa maneira, acreditava que o produtor poderia conquistar a confiança do marido, fazendo-o entender que a atividade musical era uma “coisa séria”. À época, seu mais constante parceiro, Délcio Carvalho, era também assíduo frequentador de sua casa nos finais de semana, quando compunham e se divertiam. Apesar de ser quase 10 anos mais velho do que seu filho, Ivone e Oscar nutriam forte carinho por Délcio que, em suas palavras, se tornou “quase que um terceiro filho” (depoimento pessoal ao autor, 22/01/2003).

É desse encontro em sua casa que a carreira de Dona Ivone começa a se projetar nos meandros do contexto profissional da música. Assim como havia ocorrido no episódio de composição do samba-enredo “Os cinco bailes da história do Rio”, a parceria doméstica e o contato profissional realizado em sua sala de estar possibilitavam o trânsito da compositora no mercado. Foi lá que Adelzon ouve pela primeira vez a canção “Alvorecer” (Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho) e apresenta para a cantora Clara Nunes lançar em meados dos anos 1970. É da confiança conquistada em casa que Adelzon consegue a aprovação para preparar o primeiro disco da artista Dona Ivone Lara, o que só viria a ocorrer em 1978.

Carreira tardia: “sonho meu”

Na virada dos anos 1960 para a década seguinte e especialmente a partir de meados da década de 1970, o mercado musical brasileiro vivenciava uma significativa expansão, com as grandes gravadoras montando extensos *castings* de artistas, num esforço de contemplar diversos estilos musicais. Em estreita relação com casas de espetáculos voltadas para o gênero e com o ambiente das quadras das escolas, o samba comercializado no mercado fonográfico ocupava um espaço relevante, ainda que distante das listas de mais vendidos. Neste período, artistas como Beth Carvalho, João Nogueira, Roberto Ribeiro, Clara Nunes e Paulinho da Viola, entre muitos outros, lançavam discos de razoável sucesso, apoiados por divulgação competente que incluía trilhas sonoras de novelas da Rede Globo, participação em programas de auditório popu-

lares na TV e no rádio e uma fatia considerável de exposição em algumas emissoras de rádio. É um momento de grande ebulição do samba, que se torna um gênero que simbolicamente correspondia a um imaginário compartilhado sobre o “popular”, acentuando com crescente ênfase sua vinculação como criação de protagonistas negros. Este processo se inicia de forma pontual na década de 1960 e se acentua fortemente nos anos 1970, articulado com movimentos antirracistas mundiais e com um contexto de articulação de valorização da cultura negra. No universo do samba, personagens negros associados às “origens” do samba passam a ativar no mercado musical uma simbiose poderosa entre negritude, samba e autenticidade. Lançamentos fonográficos como “Gente da Antiga” (1967), “Portela, passado de glória” (1970) e “Os quatro grandes do samba” (1974) narram o protagonismo negro como eixo da valorização histórica do samba na cultura brasileira. No decorrer da década de 1970 essa tendência se acentua especialmente nas obras de alguns artistas como Candeia, Leci Brandão e Nei Lopes, para citar alguns. Dona Ivone, aos poucos, começa a integrar esse grupo.

O deslocamento profissional de Dona Ivone de seu papel de dona de casa e enfermeira para a carreira artística se desenvolveu num amplo intervalo temporal. A participação nas atividades da Império Serrano como compositora, cantora e nos desfiles vai projetando aos poucos para além do ambiente da escola uma certa curiosidade sobre sua atuação artística. A percepção de Adelzon Alves sobre a existência de uma fatia de mercado a ser ocupada por Dona Ivone resulta de um triplo encontro entre uma conjuntura de mercado, a força estética de sua obra e de seu talento musical e de um conjunto simbólico capaz de ser ativado pela artista em sua projeção no universo comercial da circulação de música. Nos anos finais da década de 1970, além de Clara Nunes (“Alvorecer”), a atuação de Dona Ivone como compositora já era destacada no mercado musical tendo músicas gravadas por artistas como Roberto Ribeiro (“Acreditar”), Elizeth Cardoso (“Minha verdade”), Beth Carvalho (“Amor sem esperança”) e, especialmente, Maria Bethânia (“Sonho meu”). O sucesso de “Sonho meu” foi decisivo para pavimentar o lançamento de sua carreira como artista, apresentando ao público mais amplo a autora da canção, sua forte voz de contralto associada ao seu biotipo, à suavidade de sua fala, de seu canto, à alegria de seu riso. Segundo Adelzon, quando se fala de Dona Ivone, devemos considerá-la “por completo, sua figura, sua dança, seu carisma, seu canto, suas mú-

sicas” (depoimento ao autor em 27/02/2003). A visão holística do produtor o leva a criar o nome artístico da cantora, inserindo o qualificativo “dona” ao seu nome, grafado de modo simplificado³. O nome *Dona Ivone Lara* era perfeito para associar-se à figura negra maternal da artista e ser veiculado nos meios de divulgação da indústria fonográfica como um produto musical autêntico.

O repertório do LP *Samba minha verdade, samba minha raiz* (1977) está apoiado numa espécie de homenagem às velhas guardas das escolas de Madureira: Portela e Império. O título do disco condensa os nomes de dois sambas de Dona Ivone com Dêlcio: “Minha verdade” e “Samba, minha raiz”. A capa mostra a foto de uma roda de samba nos fundos da casa de Seu Manacéia da Portela e diversos integrantes do Império e da Portela participaram da gravação. A ideia de Adelzon era, segundo o mesmo, acentuar a “ideia de raiz, mesmo, deste trabalho”. Em depoimento ao MIS, Dona Ivone sublinha a espontaneidade do processo de registro do disco e da foto, afirmando que no dia de tirar as fotos, a animada roda de samba e partido-alto terminou no meio da madrugada (depoimento ao MIS, 1978). No texto do encarte, assinado pelo produtor, a artista é apresentada como “dona de casa, mãe de dois filhos, enfermeira e assistente social há 37 anos”. Adelzon narra uma época em que o partido-alto improvisado era o auge dos desfiles, “no tempo em que não havia microfones e outras técnicas para amplificação do som”. Com isso, mitifica a origem “ancestral” do canto e das músicas de Dona Ivone, valorizando essa ligação umbilical da sambista com a Tradição (assim, com “T” maiúsculo) das escolas de samba, com os “terreiros de candomblé” e com as “noitadas de jongo e caxambu na casa da vovó Maria Joana Rezadeira”. Atesta, dessa maneira, a autenticidade e o valor artístico do disco perante os possíveis compradores, com destaque para a permanência temporal da obra de Dona Ivone Lara e do samba: um patrimônio cultural preservado, ao alcance dos seus bolsos.

A trajetória artística de Dona Ivone Lara vai acentuando aos poucos elementos de sua vinculação com a cultura negra, desde sempre presentes em suas músicas e em sua figura pública. Ao conquistar cada vez mais legitimidade no mercado fonográfico, a nova carreira se sedimenta como representante de uma feminilidade negra sambista de altíssima relevância simbólica. O texto do encarte do segundo disco da cantora, também assinado por Adelzon Alves, sintetiza bem esse contexto simbólico condensado na artista

Hoje, nesse segundo disco, após o sucesso da música *Sonho meu*, em parceria com Délcio Carvalho, Dona Ivone Lara já não é mais aquela simples dona de casa que tinha como espectadores apenas suas panelas, seu fogão, sua tina, seus doentes no hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro, os pobres necessitados de sua assistência social na Baixada Fluminense, seus vizinhos, etc. (...) Hoje, Dona Ivone Lara (...) é também uma estrela, grande dama do samba que o Brasil todo conhece, em som e imagem. Dona Ivone Lara é daqueles casos raros de compositores de personalidade tão marcante que, sem serem os intérpretes de seus sucessos musicais, se projetam tanto quanto estes e seus cantores.

O trecho é sintomático ao enfatizar o processo de ampliação do alcance de sua obra, saindo de um público formado por panelas e doentes mentais para “todo o Brasil”. Mais do que isso, aparece nesta narrativa algo que percorreu toda a trajetória de compositora e cantora de Dona Ivone: a feminilidade da artista. ‘Mãe’, ‘enfermeira’, ‘dona de casa’, ‘estrela’ e ‘dama’ são funções femininas consolidadas no imaginário (patriarcal) da sociedade brasileira. E, no caso de Dona Ivone, uma feminilidade indissociável de sua negritude, reafirmada de modo cada vez mais intenso no repertório imagético e no conteúdo das canções por ela compostas e/ou gravadas.

A presença de referência à cultura negra no repertório de Dona Ivone é uma espécie de plano de fundo sobre o qual a sua posição feminina se apoia. Os elementos de valorização da negritude incluem temáticas de letras que transitam entre vocábulos iorubá, referências à religiosidade afro-brasileira e narrativas de encontros, festas e rodas protagonizadas por pessoas negras. Adicionalmente, a estética sonora do samba em seus discos recorre a alguns recursos reconhecíveis para boa parte da população brasileira como vinculados à cultura negra tais como certos instrumentos e toques percussivos, a forte presença de percussão e o uso de soluções melódico-harmônicas associados aos cantos e batuques dos terreiros. Finalmente, ainda no plano sonoro, a voz de Dona Ivone Lara, uma senhora respeitada (“dona”), de forte personalidade e retidão ética, que não abre mão de sua liberdade lúdica de participar das rodas de samba e que exerce com maestria seu talento musical, reconhecido por todos. Como já mencionado, a simbiose de elementos se completa com a visualidade de sua figura, as associações imagéticas

de seu figurino nos shows, entrevistas e capas de disco, que sempre acentuam seu papel de matriarca negra, liderança que conjuga ancestralidade e feminilidade.

Do feminino ao feminismo negro

A forma como Dona Ivone ocupou em sua trajetória os espaços sociais está atravessada por seu pertencimento de raça e, especialmente, de gênero. Desde as escolhas relacionadas à sua formação escolar e profissional ao contexto do mercado profissional de música, “ser mulher” foi uma condição primária que fundamentou sua trajetória. Como interna de um colégio concebido para moças pobres (e majoritariamente negras), a infância e adolescência de Dona Ivone foi vivenciada como uma espécie de formação doutrinária de preparação para o papel convencional da mulher na sociedade patriarcal de meados do século XX. A opção pela profissão de enfermeira era uma escolha possível para jovens mulheres negras e pobres em busca de um trabalho para complemento do sustento familiar. Da mesma forma, ser casada com o “filho do dono” da escola de samba da Serrinha a colocava em um espaço de poder relativo, que imprimia rígida ética doméstica como esposa, mãe e enfermeira. O contexto da família era um universo principal de sua atuação, sendo o âmbito doméstico o espaço preferencial de formação de redes de apoio, que pautava inclusive sua participação nos eventos de samba do Prazer da Serrinha e, posteriormente, do Império Serrano. É a partir deste contexto de segurança familiar que ela vai atuar como compositora do Império (mediada por parceiros como seu primo Fuleiro e Silas de Oliveira) e depois como autora de sucessos do mercado fonográfico (com seu parceiro mais constante, Délcio Carvalho, alçado à categoria de terceiro filho do casal). Como uma espécie de extensão de seu pertencimento feminino doméstico, sua projeção no mercado de música vai se viabilizar a partir da construção midiática de sua figura artística associada a uma espécie de matriarcado negro estereotipado na formação racista da sociedade brasileira. É através desse conjunto de símbolos que sua figura pública é apresentada, não somente como compositora de sucessos, mas como uma mulher que ampliava o alcance de suas canções para além das “panelas e doentes mentais” que seriam seu público inicial. O que nos interessa apontar é que o feminino em Dona Ivone Lara é um elemento decisivo de sua projeção midiática e

das escolhas possíveis feitas em sua trajetória profissional. No entanto, o feminino só é apontado explicitamente no contexto de seu pioneirismo em ser incluída na ala de compositores da Império. Nos outros momentos de sua trajetória profissional e de sua apresentação pública, a feminilidade de Dona Ivone não parece atrair muita atenção.

Descrita dessa forma, a trajetória artística de Dona Ivone se encaixa de modo precário na classificação de feminista. Se pensarmos na definição de feminismo exclusivamente vinculada à luta direta por dissolução do patriarcado através de ações concretas de movimentos políticos, nenhuma das opções e momentos da carreira de Dona Ivone poderia ser assim classificado. Porém, se incorporamos uma ideia menos restrita de feminismo, que entende que pequenas ações de recusa ao poder patriarcal são atos importantes no processo global de redução das hierarquias entre os gêneros (Adiche 2014), é possível pensar na política feminista da trajetória da artista, materializada em sua carreira musical. O feminismo de Dona Ivone vai aparecendo de modo cada vez mais explícito à medida em que ela ocupa espaços mais amplos no mercado de música, afastando-se do universo doméstico. Coincidentemente, o contexto familiar do acidente com seu filho e a morte do marido ocorrem na mesma época de sua aposentadoria no hospital e do lançamento de seu primeiro disco. Podemos pensar, portanto, em uma tomada de posição da artista em abordar de modo cada vez mais evidente uma posição estético-política em sua dimensão pública, seja em seu repertório seja em entrevistas. Como dissemos no início deste texto, o controle que ela vai assumir nas narrativas sobre sua trajetória vão continuamente enfatizar sua ética feminina convencional pessoal, lado a lado com nuances de enfrentamento com os papéis codificados destinados ao feminino. Isso aparece, por exemplo, em sua descrição de rotina doméstica em que obrigava seus filhos e marido a cuidar da casa e das refeições enquanto trabalhava no hospital. Da mesma forma, a narrativa propriamente feminista vai ser enfatizada na forma como a artista narra sua participação na composição do samba “Os cinco bailes da história do Rio”, desqualificando seus parceiros e enaltecendo sua entrada na ala dos compositores. Mas a partir de sua projeção midiática e da crescente importância de Dona Ivone no mercado musical em geral e no samba em particular, essa posição feminista vai aparecer de modo contundente em sua obra, articulada com a valorização da negritude.

Como aponta bell hooks, a força da valorização da negritude nas lutas antirracistas reside no fato de que a desvinculação do universo negativo associado a qualquer qualificativo “negro” é um eixo fundamental para dissolução da ideologia racista (hooks 2019: 43). Nesse sentido, o repertório dos discos e shows de Dona Ivone a partir da virada dos anos 1970 para os 1980 enfatiza de múltiplas formas a valorização da negritude, descrita em letras e refrões como vetor de felicidade, harmonia e de sentimentos positivos⁴. E, ressoando a perspectiva de Lélia Gonzales (1984), hoje hegemônica, a indissociação entre racismo e sexismo na cultura brasileira produz a base de um terreno de posicionamentos políticos que atravessam a obra da compositora. Nas narrativas individuais de amores correspondidos ou frustrados, o eu-lírico de Dona Ivone é sempre atravessado por uma dupla demarcação de raça e gênero, muitas vezes apenas sugerida nos versos e materializada nas vocalizações e no timbre de voz feminino da cantora.

Agindo dessa forma, numa ação política de brechas, sem endereçar diretamente a equidade de gênero ou contestar explicitamente o racismo estrutural de nossa sociedade (Almeida 2019), a obra de Dona Ivone realiza uma ação política de deslocar hierarquizações naturalizadas em um racismo e sexismo cotidianos (Kilomba 2010), espalhando melodias e versos de grande sensibilidade e indiscutível valor artístico. Uma forma de atuação que pode ser condensada na contundente força simbólica ao mesmo tempo desafiadora e delicada do refrão de um de seus sambas mais conhecidos: “foram me chamar: eu estou aqui, o que é que há?”

NOTAS

¹ O presente artigo apoia-se em material empírico construído nos anos de 2002-2003, quando o autor realizou pesquisa sobre Dona Ivone Lara financiada pelo extinto órgão RioArte, da Prefeitura do Rio de Janeiro. As entrevistas realizadas na ocasião integram o material de fontes primárias que sustentam algumas afirmações deste artigo.

² “Centro” é como os cavaquinistas chamam a prática de tocar o instrumento atacando a palheta em todas as cordas ao mesmo tempo. Trata-se, na verdade, do cavaquinho utilizado como instrumento de acompanhamento, executando as divisões rítmicas características do gênero.

³ Sua certidão de nascimento está registrada como Yvonne Lara da Costa. A grafia com “Y” e repetição de “n” possivelmente correspondia, à época, em um esforço de valorização simbólica do nome da criança. Cinquenta anos depois, alteração da grafia é uma estratégia consciente de sublinhar uma vinculação à simplicidade, ao universo popular, à autenticidade.

⁴ São vários exemplos de canções que apontam nessa direção: “Sorriso negro”, “Não chora meu bem”, “Axé langá”, “Cadeeiro da vovó”, “Andei para curimã”, “Tiê”, “Samba de roda para Salvador”, entre outros.

REFERÊNCIAS

- Adiche, Chimamanda. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Almeida, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.
- Blacking, John. *Music, culture and experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge University Press, 2004.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- Gonzales, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. *Revista de Ciências Sociais*, ANPOCS, 1984, pp. 223-244.
- hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- Kilomba, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster, UNRAST-Verlag, 2010.
- Santos, Katia. *Dona Ivone Lara: voz e corpo na síncope do samba*. Tese de doutorado defendida na Universidade de Athens, Georgia, Estados Unidos, 2005.

Valença, Rachel e Valença, Suetônio. *Serra, Serri-nha, Serrano: o império do samba*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

ENTREVISTAS

Dona Ivone Lara – depoimento pessoal ao autor, 22/01/2003

Dona Ivone Lara – depoimento para posteridade Museu da Imagem e do Som, 1978.

Délcio Carvalho – depoimento pessoal ao autor, 12/03/2003

Adelzon Alves – depoimento pessoal ao autor, 27/02/2003

