



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Maria Verônica da Silva

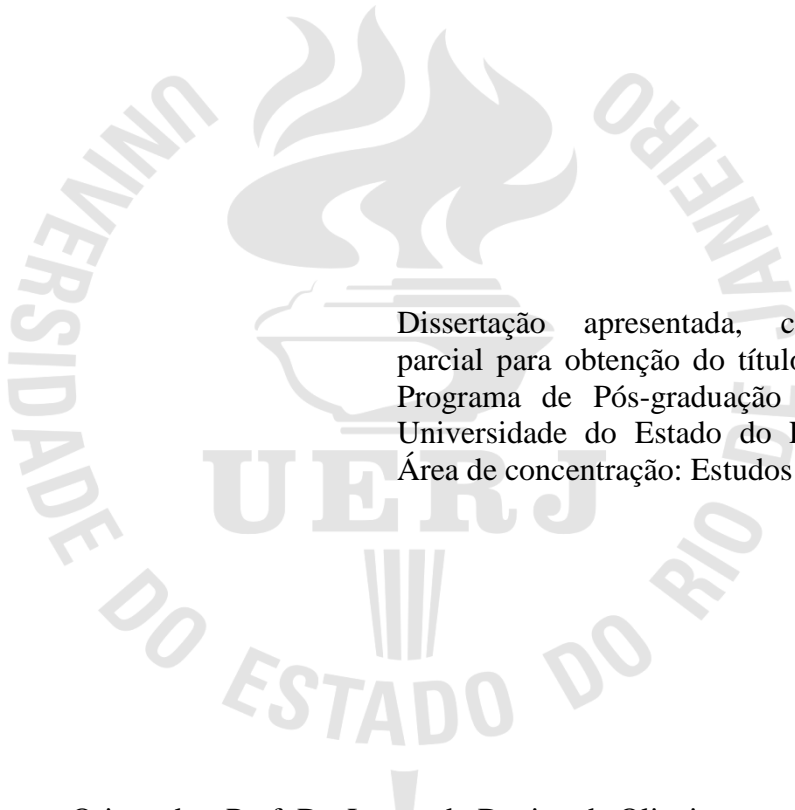
Dona Ivone Lara: reminiscências de um canto feminino negro

Rio de Janeiro

2023

Maria Verônica da Silva

Dona Ivone Lara: reminiscências de um canto feminino negro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L318 Silva, Maria Verônica da.
Dona Ivone Lara: reminiscências de um canto feminino negro / Maria
Verônica da Silva. – 2023.
142 f.: il.

Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Lara, Ivone, 1922-2018 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Lara,
Ivone, 1922-2018 – Canções e música – Teses. 3. Samba – Brasil - História
– Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Negras na arte – Teses. I. Oliveira,
Leonardo Davino de, 1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Verônica da Silva

Dona Ivone Lara: reminiscências de um canto feminino negro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 20 de setembro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Henrique Marques Samyn
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fabiana Bazilio Farias
Faculdade Unyleya

Rio de Janeiro

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho inteiramente à mamãe (*in memoriam*), Berenice Maria da Silva, minha motriz, por ter sido a base do meu mundo. A sujeita-mulher-negra que também atravessa esta pesquisa. A musa da minha vida, sem a qual nada disso seria possível. Ela, que ecoa todos os dias em mim, agora ecoa também nas páginas desta dissertação, porque “em tudo a voz de minha mãe e a minha voz na dela”. Sua voz-mulher, meu eco mais amado, um “buraco-saudade” incomensurável. Tudo para ela e por ela sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, sempre e ainda não será o suficiente. Ela, que sempre cuidou de mim, é a luz que guia o meu caminho, a inspiração de força e o meu amor maior do mundo. Ela que me ensinou sobre generosidade em cada gesto cotidiano. Se não fosse ela, não seria eu. Infelizmente, ela não está aqui fisicamente para ver que conseguimos (ela e eu) concluir mais uma pós-graduação; não está aqui para me ouvir falar, dentro de um abraço, que ela, uma mulher, negra e empregada doméstica, formou a filha no mestrado. Mas ela sabia de sua grandeza e hoje está em mim, brilhando em tudo que digo e faço. Eu sou, sobretudo, por ela.

Ao meu esposo, Jonatan Pereira, por toda compreensão, companheirismo, cuidado, amor, palavras de estímulos e as muitas rodas de sambas, que fizeram este percurso ficar bem mais leve e sincopado.

À minha irmã, Maria Regina da Silva, a minha pessoa, por ter sido amor, abraço e cuidado nesse momento de escrita e na vida. E nesse processo ainda me presenteou com o nosso Benjamin, que todos os dias me enche de amor e vontade de viver.

Ao meu cunhado, Everton Willemen, pelo zelo e cuidado de sempre.

Ao meu orientador, o professor Leonardo Davino de Oliveira, que, com a sua generosidade, acompanha-me desde a especialização. Sempre se fez presente e disposto a sanar qualquer dúvida, contribuindo de modo enriquecedor para a realização desta dissertação. Direcionou-me nesta pesquisa com muito afeto, dedicação e paciência. Costumo pensar que, de todas as características que atravessam essa orientação, a que mais me toca é fato de ser humana, porque essa humanidade foi essencial para que eu não me perdesse no meio do caminho e agora chegássemos aqui juntos. Ele é a minha grande referência para pensar a canção, um intelectual que tenho imensa admiração e honra por ser sua orientanda.

À banca examinadora, a professora Fabiana Bazilio Farias e o Henrique Marques Samyn que através de suas observações contribuíram de modo inestimável para a conclusão desta pesquisa. Tive o prazer e a honra de ser aluna da professora Fabiana na especialização, momento de prazer e descobertas no qual estudamos as literaturas que estão às margens do cânone literário. Desde então, ela se tornou uma grande referência de intelectualidade negra para mim e sou imensamente grata pelas referências teóricas sobre memória que ela, muito generosamente, deu-me quando ainda estava escrevendo o projeto de mestrado. O Henrique foi meu professor na graduação e, certamente, esse encontro tinha que acontecer: ele foi a primeira pessoa a me encorajar a seguir na pesquisa, quando eu ainda achava tudo isso não era

para mim. Ele, que através do LetrasPretas, colaborou para que eu enxergasse a pós-graduação como um espaço que eu poderia sim ocupar, sempre foi suporte e sempre diz o quanto acredita em mim. Tem a minha profunda admiração e gratidão.

Às minhas amigas e aos meus familiares pelas palavras de apoio e confiança. Em especial à Jacqueline Oliveira, Larissa França, que sempre foram escutas sensíveis e palavras de amor e Amanda Lourenço, que além das palavras de encorajamento, muito generosamente fez a revisão deste trabalho com todo cuidado e sensibilidade.

À UERJ, que, desde a graduação, colabora diretamente na minha formação crítica e humana da sociedade. Viva a universidade pública, gratuita e de qualidade! Viva a pesquisa brasileira!

Mas vivemos, Cassul. E cantamos um blues!

E na roda um samba

De roda

Dançamos.

Nossos corpos tensos

Nossos corpos densos

Venceram quase todas as competições.

Nossos poemas formaram um grande rio.

E amamos e nos demos.

E nos demos e amamos.

E de nós fez-se um mundo.

Hoje, Cassul, nossas mulheres – os negros ventres de veludo –

Manufaturam, de paina, de faina

Os travesseiros.

Onde nossos filhos,

Meninos como você, Cassul-Buanga,

Hão de sonhar um sonho tão bonito...

Porque Zâmbi mandou. E está escrito.

Nei Lopes

RESUMO

SILVA, Maria Verônica da. *Dona Ivone Lara: reminiscências de um canto feminino negro*. 2023. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

Esta pesquisa teve como objeto de estudo oito canções de Dona Ivone Lara, visando investigar as manifestações memorialísticas e ancestrais em cada uma delas, em que foram analisados todos os elementos que constituem este gênero: texto, voz e melodia, sem perder de vista que a canção é, por si só, um dispositivo capaz de acionar memórias, visto que “cada vez que se repete uma canção, recorda-se de um fragmento do tempo” (TATIT, 1996, p. 20). A memória ocupa aqui um lugar que humaniza corpos como o de Dona Ivone Lara, um corpo negro, que desde o período escravocrata vem sendo descrito e animalizado dentro da cultura nacional. Daí a essencialidade de analisar, no presente trabalho, a narrativa de nação que perpassa pelos meios de comunicação, corroborando de maneira veemente com a perpetração de estereótipos que atravessam os corpos femininos negros. Dona Ivone Lara, ao escrever e cantar suas memórias, não apenas se immortaliza, como também immortaliza aqueles sobre os quais ela versificou e cantou, porque isso já é lembrar, afinal, segundo Le Goff, “palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como no mármore” (LE GOFF, 1990, p. 378). Esta voz que outrora evocava a musa, filha de Mnemosine - deusa da memória - com Zeus, para compor um poema de amor – como se verifica na metacanção “Nas asas da canção” -, por exemplo, neste trabalho de dissertação parece estar tomada por esse ser que é guardiã de todos os acontecimentos, ao trazer, para o centro dos seus versos, a memória como engrenagem de sua produção.

Palavras-chave: Dona Ivone Lara; samba; memória; ancestralidade.

RESUMEN

SILVA, Maria Verônica da. *Dona Ivone Lara: reminiscencias de un canto femenino negro*. 2023. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2023.

Esa investigación tiene como objeto de estudio ocho canciones de Dona Ivone Lara, buscando investigar las manifestaciones de la memoria y de los abolengos en cada una de ellas, en que fueron analizadas todos los elementos que constituyen este género: texto, voz y melodía, sin perder de vista que “cada vez que se repite una canción, se recuerda de trozo del tiempo (TATIT, 1996, p. 20). La memoria ocupa un lugar que humaniza cuerpos como lo de Dona Ivone Lara, un cuerpo negro, que desde la esclavitud viene siendo descripto y animalizado dentro de la cultura nacional. Por eso, la importancia de analizar, en el presente trabajo, la narrativa de nación que atraviesa los medios de comunicaciones, contribuyendo con la perpetración de estereotipos sobre los cuerpos femeninos negros. Dona Ivone Lara, al escribir y cantar sus memorias, no solamente se inmortaliza, sino también inmortaliza aquellos sobre los cuales versificó y cantó, porque eso ya es recordar, ya que, según Le Goff, “la palabra poética es una inscripción viva que se inscribe en la memoria” (LE GOFF, 1990, p. 378). Esa voz que anteriormente evocaba la musa, hija de Mnemosine – diosa de la memoria – con Zeus, para componer un poema de amor – como se observa en la canción “En las alas de la canción” –, por ejemplo, en ese trabajo parece estar tomada por ese ser que es guardiana de todos los acontecimientos, al traer, para el centro de sus versos, la memoria como engranaje de su producción.

Palabras claves: Dona Ivone Lara; samba; memoria; abolengo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Yvonne da Silva Lara	13
Figura 2 -	Oitos Batutas	14
Figura 3 -	Dona Ivone Lara, a assistente social	18
Figura 4 -	Dona Ivone Lara em “Mãe baiana mãe”, no desfile de 1993, do Império	21
Figura 5 -	Capa do 1º disco	23
Figura 6 -	Capa do 2º disco	24
Figura 7 -	Capa do 3º disco	26
Figura 8 -	Capa do 4º disco	27
Figura 9 -	Capa do 5º disco	28
Figura 10 -	Capa do 6º disco	29
Figura 11 -	Capa do 7º disco	30
Figura 12 -	Capa do 8º disco	31
Figura 13 -	Capa do 9º disco	32
Figura 14 -	Capa do 10º disco	33
Figura 15 -	Capa do 11º disco	34
Figura 16 -	Capa do 12º disco	35
Figura 17 -	O Cortiço Cabeça de Porco em 1880	40
Figura 18 -	Pierrot et Arlequin, Paul Cézanne, 1888	47
Figura 19 -	Tia Ciata	49
Figura 20 -	Notícia do jornal Correio do Amanhã, agosto de 1920.....	51
Figura 21 -	Rancho-escola Ameno Resedá desfilando nos jardins do Palácio da Guanabara, com o enredo “A Corte de Belzebu”	53
Figura 22 -	Dona Ivone Lara no lançamento do CD Delicado, de Warley Henrique	75
Figura 23 -	Griot se apresentando em Camarões	79
Figura 24 -	Díptico em marfim encenando a Paixão de Cristo	83
Figura 25 -	Trono que pertenceu a Ibrahim Njoya, rei de Bamum, no século XX	85
Figura 26 -	Dona Ivone Lara tocando cavaquinho.....	95
Figura 27 -	Curandeiro sentado entre seus instrumentos de trabalho na cidade	

	de Fort Portal, em Uganda	102
Figura 28 -	Dona Ivone e Mestre Fuleiro ao centro da imagem, em 1973, em uma apresentação na TV Tupi	107
Figura 29 -	Dona Ivone e Delcio Carvalho	112
Figura 30 -	Mãe Menininha do Gantois	118
Figura 31 -	Dona Ivone Lara e Xangô da Mangueira	122
Figura 32 -	Mestre-sala e Porta-bandeira do Império Serrano	127
Figura 33 -	Dona Ivone Lara e Maria Bethânia	130

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	O SAMBA É FRUTO DA DOR	37
1.1	Representação da mulher negra no imaginário nacional	57
2	“A VOZ DE MINHA MÃE ECOOU BAIXINHO REVOLTA NO FUNDO DAS COZINHAS ALHEIAS”: O CANTO QUE REAPRESENTA MEMÓRIAS NEGRAS	67
3	AS VOZES ENXARCADAS NO MAR DE MEMÓRIAS NEGRAS	91
3.1	“A menina e o tempo”: a autoapresentação da voz feminina negra.....	93
3.2	“Axé de Ianga (Pai Maior)”: os ensinamentos e as práticas ancestrais	99
3.3	“Tiê” e a humanização da voz negra	106
3.4	“Candeeiro da vovó”: um objeto-recordação	111
3.5	“Dia do samba no Bonfim”: os símbolos que a Bahia tem	116
3.6	“Festa de Santo Antônio”: uma rasura na mentalidade religiosa colonial	121
3.7	“No coração de Madureira” o pulsar é verde e branco	126
3.8	“Alguém me avisou”: um olhar sob o passado	130
	CONCLUSÃO	134
	REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Dona Ivone Lara, nos abençoa!
 Com teu canto, que alivia a alma e afugenta a dor e a
 mediocridade, nos abençoa!
 Com tua música, que faz crer no profundo do
 espírito humano e traz alento ao Rio de Janeiro
 e ao Brasil, nos abençoa!
 Com teu olhar, sábio dos amores e penas que
 vivemos, nos abençoa!
 Abençoa nossa gente, tão precisada de
 um orgulho, como o que temos de ti!
 Abençoa a teimosia de ainda crermos que
 os Abençoados, como tu és, nascem de nós!
 E abençoa meu piano em seu pretencioso desejo
 de louvar a quem já é tão abençoada e cheia de luz!

Dona Ivone Lara, nos abençoa! (BRAGA, *apud* Santos, 2010, p. 172)

São a partir destes versos, em forma de prece, do pianista Leandro Braga – que, em 2001, lançou o CD *A música de Dona Ivone Lara* – que apresentamos Yvonne da Silva Lara: 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, tal qual propõe Katia Santos em suas redes sociais: Dona Ivone Lara foi/é gigante, merece “*centenariar* quantos 13 de abril desejar”.

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 nascimento, 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 constituía. 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 pertencças regionais. Quer dizer, essas movimentações deram um pontapé na busca de uma brasilidade, do elo capaz de ligar o Brasil de norte à sul. Quando falo em movimentações nesse contexto, refiro-me 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.

Figura 1 – Yvonne da Silva Lara em foto de infância



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Figuras da burguesia 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 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” (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 e, ao se tornarem “objeto de escrutínio histórico em nível internacional nos últimos anos, confirmam que a cultura popular urbana já era fenômeno de alcance e porte consideráveis na década de 1920” (CARDOSO, 2022, p.34 e 33). 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.

Figura 2 – Oitos Batutas



Fonte: Site O Globo, 25/10/2015

Verifica-se, deste 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 depararmos, 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). Deste modo, é de se imaginar 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 samba 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, esta 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. A inserção da música erudita no sistema educacional brasileiro é um dos muitos dispositivos da política de branqueamento cultural.

Assim, compreende-se porque 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 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 arritmico, 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).

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

É neste contexto que Yvonne Lara cresce, caminhando entre o erudito e o popular (BURNS, 2009): em casa, vivenciava a cultura popular e, no Colégio Orsina da Fonseca, fazia parte do orfeão – exemplo do que se entendia como civilização –, onde teve contato com Zaíra de Oliveira e Lucília Villa-Lobos.

Ao olharmos detidamente 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 e o trajeto pelo qual ela precisou trilhar até tornar-se essa espécie de divindade versificada por Leandro Braga no início desta introdução. 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” (LARA, 1979, faixa 7). Entretanto, só gravou esta canção em 1974, em um “pau-de-sebo”, elpês 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 mãe e vai morar com o tio, Dionísio Bento da Silva, ela precisava 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. Desta maneira, Yvonne nos explica que até a sua primeira profissão foi escolhida por oferecer a segurança financeira que procurava:

Minha opção foi essa, porque quando terminei meus estudos, que eu vim pra casa, meu tio me chamou e disse “Minha filha, o seu tio é pobre, então você tem os seus primos aí, o seu tio luta com dificuldade pra poder educá-los, essas coisas todas, então tem uma coisa, você é bem-vinda aqui, mas terá que colaborar. Eu tinha um primo que trabalhava numa fábrica de tecidos. Então ele virou-se pra esse primo e disse assim, “Vê se você arranja um lugar pra Ivone”. Eu não me importei, não. Eu disse “Tá bem, quero colaborar mesmo”. Mas depois pensei, pensei, “Eu estudei tanto...” Não era nada, não. Não era desdouro, não. Mas fiquei pensando... No dia seguinte comprei o *Jornal do Brasil*. E aí quando eu vou ler, tá lá: “Escola de enfermagem Alfredo Pinto, abertas as inscrições”. Eu cheguei perto do meu tio e disse assim, “Meu tio, olha, eu vou me inscrever e seu eu passar...” Ele disse, “Ivone, você pode se inscrever, minha filha, você pode, à vontade. Agora só tem uma coisa: se você passar muito que bem. Se você não passar o seu primo vai arranjar um lugar pra você na fábrica” [...] E aí eu fui, me inscrevi. Os dez primeiros lugares tiveram direito a estudar com ajuda de custos interna, e eu estava incluída. Aí eu fiz, e recebia 60 mil réis naquela época. Desses 60 mil réis eu me vestia, me calçava e ainda ajudava meu tio, ainda dava metade pra ele. Quando me formei, tive a felicidade também de ficar bem colocada e fui admitida no Serviço Nacional de Doenças Mentais. E aí comecei a trabalhar. Quer dizer, a minha opção foi essa [Enfermagem] por causa disso. Porque, por exemplo, eu não tinha dinheiro pra continuar fazendo outras coisas aqui fora, ou escolher o que quisesse. Não é isso? Então a melhor opção foi essa (LARA *apud* SANTOS, 2010, p. 39, 40).

Figura 3 – Dona Ivone Lara, a assistente social



Foto: Acervo da família. Fonte: Site Hypeness, 06/06/2022

Através deste episódio é possível estabelecer um paralelo comparatista: pensemos nesta jovem de 16 ou 17 anos que teve a necessidade de trabalhar para ajudar a colocar comida na mesa, enquanto que, lá nos anos 1950, haviam jovens ou os “rapazes dos apartamentos de Copacabana”, designativo usado repetidas vezes pelo pesquisador de música brasileira, José Ramos Tinhorão (1997), pensando, a partir do próprio samba, na construção de um novo gênero, a bossa-nova. Estes jovens, que representavam a classe média carioca, viveram inteiramente isso na juventude, sem precisar se preocupar com grandes questões sociais imediatas, como a fome.

Ao falar da fome, lembro-me, instantaneamente, de Elza Soares no programa “Calouros em desfile”, apresentado por Ary Barroso, em 1953. Na ocasião, o apresentador perguntou à mulher do fim do mundo – por causa das roupas que vestia – de que planeta ela vinha. prontamente, ela o respondeu: “Do mesmo planeta que o senhor, do planeta fome”. É interessante lembrar que, em 2019, Elza lança, pela gravadora Deckdisk, o álbum *Planeta fome*, em que ela canta, por exemplo, um Brasil no plural, que vive sob o jugo da

desigualdade: “tem um Brasil que é próspero/ outro não muda” (SOARES, faixa 3, 2019). Quer dizer, ainda vivemos imersos no planeta fome que fora apresentado por Elza há mais de 70 anos. Lembro-me ainda de Carolina Maria de Jesus, que teve a fome como mote de seus escritos autobiográficos: narrou a fome em primeira pessoa. A fome amarela, como caracterizou a escritora, não se limita a necessidade por comida, mas também serve como metáfora, por exemplo, para o seu desejo voraz pela literatura, através da qual ela teceu reflexões sobre a vida, sobre a política e sobre si mesma. Ivones, Elzas e Carolinas: mulheres negras que, através da escrita e do canto, romperam com o que idealizaram para elas.

A verdade é que, diante do abismo construído pela desigualdade, a impossibilidade de se fazer o que realmente gosta ainda é algo que se impõe para a maioria dos brasileiros. Esta impossibilidade fez com que Yvonne trilhasse caminhos diversos, mas sempre buscando uma fresta que ressoasse suas melodias e letras, afinal, como veremos, com seu inconfundível “lalalaiá”, ela, apesar de muitos percalços, construiu e consolidou seu lugar no samba, tornando-se a musa de muitos poetas sambistas; a “fruta rara”, como nos canta Martinho da Vila.

O que se verifica ao deter-nos sob a história de Yvonne Lara é que sua relação com o universo do samba vai se intensificando com o passar dos anos: ela que, aos três anos vivenciava o carnaval de rua tijucano (SANTOS, 2010) e, como vimos, ainda criança, já marcava presença nas rodas de samba no Terreiro Grande, na maturidade torna-se uma frequentadora assídua da escola de samba Prazer da Serrinha, momento no qual já residia em Madureira. Prazer da Serrinha foi fundada por Alfredo Costa, aquele que viria a ser o sogro de Yvonne. Aos poucos, a escola de samba da Serrinha foi se desfazendo e, ao que tudo indica, muito deste fato está atrelado ao temperamento de seu fundador, nas palavras de Dona Ivone, Alfredo Costa:

foi o primeiro Cidadão Samba do carnaval do Rio de Janeiro. (...) E meu sogro fez muito pelo samba numa época em que sambista era marginalizado. Era uma época em que as escolas aceitavam gente de todo tipo, mas na casa dele só entrava gente de respeito. Então, quando tinha festa no Prazer da Serrinha, ele não aceitava que o sambista entrasse de chinelo. Tinha que estar direitinho, de sapatinho lustrado e blusão limpinho. As mulheres, então... Tinha que estar todo mundo arrumado e não era pouco. Até que a turma começou a achar que ele era ditador, que só fazia na escola o que ele queria (LARA *apud* SANTOS, 2010, p. 43-44).

Os componentes da verde, amarelo e branco que divergiam quanto a postura lida como autoritária de Alfredo Costa criam o Império Serrano, que foi fundada em 1947, mesmo ano em que Yvonne se casou Oscar Costa. É sabido que o Império, o qual teve o mestre Fuleiro

como um dos fundadores da escola e primeiro diretor de harmonia, vai construir um caminho tão bonito na história do carnaval carioca, que se tornará uma das escolas mais tradicionais do Rio: ela, em 1948, já estreia sendo campeã e venceria os três carnavais seguintes. Quer dizer, Yvonne estava em família tanto no Prazer quanto no Império, entretanto, enquanto seu sogro não dava o braço a torcer e se juntava aos imperianos, ela se manteve no Prazer da Serrinha, mas ia escondida de seu marido para o samba no Império e não negava a ninguém que seu coração era mesmo verde e branco (SANTOS, 2010). Percebamos que mais uma vez, tal qual fazia com sua mãe, Yvonne cria frestas na tutela do desejo e do corpo.

O Império ficou conhecido como uma escola que, desde a sua fundação, trazia novidades e, em 1965, a novidade seria Yvonne Lara: a primeira mulher compositora a assinar um samba-enredo, “Os cinco bailes da história do Rio”, uma parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau, parceria arrumada pelo mestre Fuleiro, figura importante e de quem falaremos mais a seguir. Segundo ela, “Silas e Bacalhau não conseguiam acabar o samba porque, quando se juntavam para compor, começavam a beber e não paravam mais. Ela diz que Fuleiro sugeriu então que chamassem sua prima, Ivone, para ajudar” (SANTOS, 2010, p. 63). Com este samba o Império foi a escola vice-campeã do carnaval de 1965. Embora, Yvonne não tenha feito parte efetivamente da ala de compositores do Império, há de se reconhecer que, a seu modo “devagarinho” – como nos canta a voz de “Alguém me avisou” (LARA, 1981, faixa 5) – ela foi ocupando espaços jamais idealizados para ela, uma mulher negra. Se até hoje a mulher não tem o espaço que lhe é devido dentro das alas de compositores das escolas, Dona Ivone Lara ter ocupado este lugar naquela época é, sem dúvidas, um feito e um marco histórico grandioso.

Figura 4 – Dona Ivone Lara em “Mãe baiana mãe”, no desfile de 1993, do Império Serrano



Fonte: Site O Globo, 29/01/2016

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. A figura da mulher negra foi/é essencial para fixação deste gênero como elemento da identidade nacional. 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 imagino 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 a entregá-la a um homem. Entretanto, é preciso salientar que ao evidenciar tais mecanismos não quero romantizar o percurso de Yvonne ou quero justificá-lo pelo viés da época, com um discurso raso pautado na meritocracia: “foi difícil no início, mas, com garra, ela consolidou a carreira”.

Longe disso: é preciso reconhecer a crueldade patriarcal que a fez buscar mecanismos como este para atravessar por entre as frestas. Assumamos: nós não aguentamos mais! Não há beleza alguma na dificuldade, a vida é muito mais vida se acontecer de maneira amena.

Yvonne Lara torna-se, artisticamente, “Dona Ivone Lara” a partir de seu primeiro trabalho solo, mas contrária à sua vontade, como conta Adelson Alves:

Ela achava que o nome “Dona Ivone” não era artístico. Eu dizia, “Não, dona Ivone, o samba, a linha de samba, não é esse lado artístico comercial mercantilista, que tem que estilizar as coisas”. Mas ela, que tem personalidade firma, não aceitava. E eu também queria que ela tirasse fotografia com o cavaquinho, porque ela toca cavaquinho. E ela achava que não, que pegava mal (ALVES, MIS – 78, *apud* SANTOS, 2010, p. 98).

O produtor continuou dizendo que ela não cedeu, não queria o “Dona” junto de seu nome e ponto. Foi então que ele escreveu o texto do disco – que tinha prazo para estar pronto – no qual discorria sobre “Dona Ivone Lara” e mandou para fábrica. Yvonne só saberia quando recebesse o disco pronto. Foi um jogo mercadológico que deu certo, tanto que Adelson afirma que o jornalista e crítico musical, Sérgio Cabral, escreveu um texto sobre ela, logo assim que saiu o disco, enaltecendo justamente o “Dona”.

Ao todo, Dona Ivone gravou doze discos. O *Samba, minha verdade, minha raiz*, foi lançado em 1978, produzido por Adelson Alves, e trazia 12 faixas, com duas composições só dela, “Como ele é assim” e “Andei para Curimá”, seis em parceria com o grande Delcio Carvalho e quatro de autorias de nomes reconhecidos do samba: Silas de Olivera e Mano Dêlcio da Viola, Hélio dos Santos e Rubens da Silva, Nilson Gonçalves e Antônio Caetano. Na capa do disco, ela brilha tocando seu cavaquinho – como havia sugerido Adelson e ela discordado – e cantando, rodeada de homens tocando pandeiros, outros acompanhando com as palmas, uma legítima roda de samba. O título do LP parece desmembrar-se em duas canções: “Minha verdade” (LARA, 1978, faixa 1) e “Samba minha raiz” (LARA, 1978, faixa 7), ambas são parcerias de Lara e Dêlcio Carvalho. Nessas composições, temos uma voz cancional que se apresenta em primeira pessoa – que já se coloca nos títulos –: “Nada poderá me afastar do que eu sou / Amor, é o meu ambiente” (LARA, 1978, faixa 1); mais adiante a voz diz-se escrava do samba e me faz pensar acerca da história da própria Dona Ivone, buscando as frestas para existir e ocupar esse espaço; ela e o samba são uno. Na faixa 7, o “samba”, como elemento de herança, está lá de novo e confirma a possível interpretação apresentada acima, a voz cancional é o samba, porque é fruto dele: “Ai, meu Deus, como

agradeço por nascer / O samba é minha raiz / Minha herança, meu viver” (LARA, 1978, faixa 7).

Figura 5 – Capa do 1º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

No ano seguinte, em 1979, ela lança o segundo LP, *Sorriso de criança*, também produzido por Adelzon e contou com a parceria de mestre Fuleiro e de outras do disco anterior, como Delcio Carvalho, Mano Délcio, Hélio dos Santos. Na capa, vemos Dona Ivone, no centro, batendo palmas; ao seu lado, duas crianças – o que de imediato remete ao título da obra, que se inicia com a canção homônima –; e, ao fundo, homens tocando instrumentos de percussão. O tom desta capa, tal qual a do primeiro, é festivo. A faixa 7 é um pot-pourri, um quinteto do que se tornaria grandes canções da artista: “Sonho meu”, “Liberdade”, “Acreditar”, “Tiê” e “Andei para Curimá”. É interessante que nesta última canção, assim como nas canções “Festa de Santo Antônio” (MANGUEIRA, 1976, faixa 6) e “Axé de Ianga (Pai Maior)” (LARA, 1981, faixa 12) – ambas fazem parte do corpus de análise desta pesquisa –, informações biográficas constituem o samba a partir da figura do tio José.

Figura 6 – Capa do 2º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Neste momento, Dona Ivone já ia ganhando um destaque nacional e não necessariamente pelo lançamento desses primeiros LPs, mas pelo sucesso que suas composições repercutiam nas vozes de outros nomes, tais como: Maria Bethânia, Gal Costa, Elza Soares, Elizeth Cardoso, Clara Nunes, Beth Carvalho, Cristina Buarque e Roberto Ribeiro. Talvez o maior sucesso de todos tenha sido “Sonho meu”, uma parceria de Ivone com Délcio Carvalho, gravada, em 1978, por Maria Bethânia e Gal Costa, no álbum *Álibi* – que como vimos, foi regravação no ano seguinte por Dona Ivone. Maria Bethânia conta, em uma entrevista concedida ao programa “Bom dia Brasil”, que em uma tarde de violão, voz e composições na casa de Rosinha de Valença, na qual Dona Ivone apresentava-lhe algumas canções, assim que ouviu a sambista cantarolar, despretensiosamente, “Sonho meu”, decidiu gravar a composição. Maria Bethânia conta ainda que intuiu que Gal Costa, uma cantora de MPB, deveria cantar esse samba com ela e Alcione, que naquele momento imergia como uma grande sambista cantaria MPB, no caso, “O meu amor”, composição de Chico Buarque. Quando paramos para pensar no contexto histórico-social, momento que se aproximava do fim dos anos de chumbo e também do período pós-tropicalista da canção popular, é possível perceber que essa intuição é banhada em ideais tropicalistas, considerando que o tropicalismo surge justamente para repensar a ideia de identidade nacional estabelecida nas décadas anteriores, uma identidade que se queria pura e universal e, logicamente, excluía a cultura popular, a cultura na qual Dona Ivone nasceu submersa. O tropicalismo surge na contramão

deste ideal, porque se entende que a identidade nacional é atravessada pela mistura e convivência entre negros, indígenas, europeus, americanos, logo uma identidade que não considera esses corpos como essenciais para a compreensão de cultura, não pode ser lida como uma identidade representativa da nação. Uma curiosidade sobre “Sonho meu”, que para mim é uma das mais belas canções do cancioneiro popular, é que, dado o contexto no qual foi lançada, ela se tornou um hino à anistia: “Vai mostrar esta saudade, sonho meu / Com a sua liberdade, sonho meu / No meu céu a estrela guia se perdeu / a madrugada fria só me traz melancolia / Sonho meu”. Por esta canção, Dona Ivone recebeu o *Prêmio Sharp de Música Brasileira*, na categoria de melhor música. Era a crítica afirmando e assumindo a potência de Ivone Lara e Délcio Carvalho como melodistas e letristas. Penso nesta parceria, que é um presente para nossa cultura, e não tem como, deus é mesmo brasileiro!

Em 1981, Ivone Lara lança seu terceiro disco, *Sorriso negro*, dirigido por Sérgio Cabral. Este disco, que trazia a primeira gravação do, já mencionado, “Os cinco bailes do Rio de Janeiro” e “Alguém me avisou”, contava com parcerias de Hermínio Bello de Carvalho, Jorge Aragão e, claro, Delcio Carvalho. Na capa, Dona Ivone aparece sozinha com um sorriso que ilumina, em consonância ao título da obra. A canção “Sorriso negro”, homônima ao título do LP, é parceria de Adilson Barbado, Jair Carvalho e Jorge Portela, que se tornou uma espécie de hino nacional da negritude, em um tempo em que a ditadura militar trabalhava arduamente para a manutenção do mito da democracia racial, que sabemos que só colaborou para jogar para debaixo do tapete todo o racismo vivido por brasileiras e brasileiros negros. Daí, neste sentido, esta canção me soa como uma louvação a este corpo: “Um sorriso negro / Um abraço negro / Traz felicidade”, que continuava naquele período – e continua hoje – sendo desumanizado. Há também neste LP uma bela homenagem ao sambista e parceiro de Dona Ivone, Silas de Oliveira, com a canção, “Adeus a um poeta”, de Tião Pelado. Atentemos ao substantivo para referir-se ao compositor imperiano que aparece no título e reaparece ao longo da canção, “poeta”: “Tu foste / Em passos firmes, / linha reta / Um dos mais perfeitos poetas / Orgulho de um compositor”, lembrando que quando a voz da canção caracteriza o sambista como poeta, ela inverte a lógica de uma cultura literária que privilegia a escrita como manifestação legítima; nesta perspectiva, também é poeta o compositor popular, não apenas o autor de livros. E quando essa voz cita e canta este sambista poeta, ela está, em certa medida, fazendo uma catalogação, uma ferramenta para manutenção da memória.

Figura 7 – Capa do 3º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

No ano seguinte, em 1982, é lançado *o Alegria, minha gente (serra dos meus sonhos dourados)*, produzido por Rildo Hora. No quarto disco, além dos sambas de sua autoria e de parcerias com Délcio, há também composições de Fabrício do Império e Paulo George; Caboré, Onofre e Heitor dos Prazeres Filho; Prazer da Serrinha; Carlinhos Bem-Te-Vi, Orgia; Manula; Paco; Antenor Bexiga; Mestre Fuleiro e Delfino Coelho; Wilson Moreira e Nei Lopes. Chamo atenção para o samba que abre o LP, “Roda de samba pra Salvador”, composição de Dona Ivone Lara, no qual o sujeito da canção, que se apresenta em primeira pessoa, se volta para Salvador, reduto de memórias negras que é muito cantado por Ivone: “Foi assim que meu amor / Conseguiu me convencer / Vir pro Rio de Janeiro / Deixei o meu Salvador”. Esses versos que denotam o processo migratório dos negros baianos para o Rio de Janeiro, como veremos no decorrer desta pesquisa, estão imbricados com a história do samba e com a história da cancionista: o samba e Ivone Lara se confundem e se fundem, ela é o samba.

Figura 8 – Capa do 4º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

O quinto álbum é lançado em 1985, Ivone Lara, produzido por Aramis Barros. Ele traz, além de suas parcerias já consagradas, os novos parceiros Arlindo Cruz e Sombrinha – estes que já haviam escrito um samba em sua homenagem, “Canto de rainha”. Este álbum também contou com composições de Paulinho Mocidade e Jurandir Berinjela; Penteados do Império; Neoci Dias e Zeca Pagodinho. Neste LP, além do samba homenageando Carlos Drummond de Andrade, parceria de Lara com Jorge Aragão, composto para a escola Acadêmicos do Encantado, no desfile de 1985, homenageia também Clementina Jesus – que tem boas histórias com Dona Ivone –, com o samba “Rainha Quelé” (LARA, 1985, faixa 3), mais uma parceria com Délcio Carvalho. Clementina que, tal como Ivone Lara, tardou em viver de seu canto – apenas aos 63 anos –, ficou conhecida como elo entre Brasil e África: “Rainha Quelé / Quem te fez assim foi a natureza / Rainha Quelé / Com a sua fé, espalha beleza / O mundo africano / Cheio de tristezas e desenganos / Que faz cantar / E também sonhar”. Percebamos como é recorrente na obra de Dona Ivone a nomeação desses sujeitos tão importantes para cultura popular, o que é uma característica da tradição oral e uma maneira de eternizá-los através da melodia, voz e texto.

Figura 9 – Capa do 5º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

O disco seguinte só é lançado doze anos depois, em 1997, *Bodas de Ouro*, mais uma produção de Rildo Hora. Este disco é uma revisitação da sambista aos seus grandes clássicos e nele ela canta com nomes consagrados da música popular: Gilberto Gil, Djavan, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Toni Garrido, Almir Guineto, Adriana Ribeiro e Araketu. Nesse momento de lembrar os 50 anos de carreira, a canção que fecha o CD, “Bodas de ouro”, ouvimos uma voz que volta a dizer que o samba é a sua raiz. O sujeito cancional, a voz da canção, estabelece uma relação de casamento entre ambos: “Com o samba eu casei tanto tempo faz / Com ele eu vivi minha vida em paz / Do samba eu guardei só momentos bons / Nossos corações não separam mais”. Pulsa, mais uma vez, a ideia de que a voz cancional e o samba são indissociáveis.

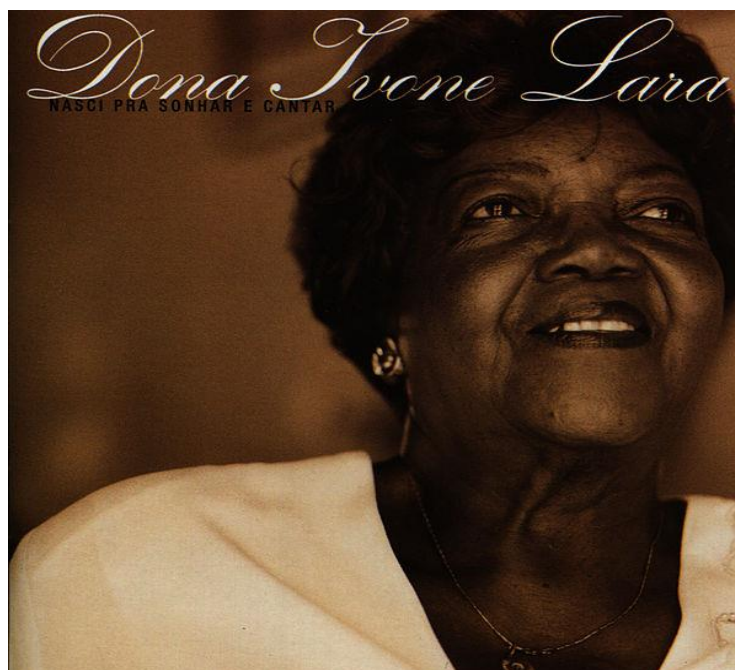
Figura 10 – Capa do 6º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Em 2001, no auge dos 80 anos, lança seu sétimo disco, *Nasci pra sonhar e cantar*, produzido por Paulo Cesar Figueiredo e conta com faixas inéditas escritas só por Lara: “Ela é rainha” e “Deus está me castigando”. Conta com a parceria já conhecida de Dêlcio, em “Agora”, a de Nelson Sargento, em “Nas asas da canção” e também a de Bruno Castro, em “Um grande sonho”. Certamente, esta última canção marcou o início de uma longa parceria entre Dona Ivone e Bruno que, posteriormente, gravarão um álbum juntos. Deste CD, que marca a vivacidade da artista, destaco a canção “Axé de Ianga (Pai Maior)” (LARA, 2021, faixa 13), que canta uma brasilidade africana, quer dizer, Brasil e África atravessam os versos, porque essas histórias se misturam, constituindo o que compreendemos como cultura brasileira. É uma canção que evoca Ianga, uma divindade de África, ao mesmo tempo em que fala de Jesus de Nazaré. E, certamente, não podemos perder de vista que ao evocar esta divindade ela traz em seu canto memórias desse povo.

Figura 11 – Capa do 7º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

O oitavo disco, *Sempre a cantar*, foi lançado em 2004, trazendo treze faixas inéditas, entre composições só de Ivone e parcerias com Dêlcio Carvalho, Bruno Castro, Rildo Hora, Sombrinha e Maurício Verde. A faixa 9 do CD, “Trovador”, uma parceria com Dêlcio, é uma canção na qual a voz enunciativa se coloca como poeta: “Eu sou trovador / Eu sou a canção que vem das ruas / Que atinge a todos / Do mendigo ao imperador / Abençoada pela luz da poesia / Eu vou cantando para espantar a dor”, há uma beleza inefável quando ela aproxima o seu canto e as ruas, porque isso, em alguma medida, remonta a origem do samba, que é chão, que é gente. Samba é a voz dessa gente; é a voz de Dona Ivone Lara, que está aqui o tempo todo nos lembrando que “Ginga na cadência que é vida” (LARA, 1978, faixa 7). Sem esquecer que ao aproximar sua voz e as ruas, ela dialoga com uma tradição de sambistas que também relaciona o canto a uma origem popular. Podemos pensar, por exemplo, no samba “A voz do morro” (KETI, 1966, faixa 2): “Eu sou o samba / A voz do morro, sou eu mesmo sim Senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei dos terreiros”.

Figura 12 – Capa do 8º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Cinco anos depois, em 2009, Ivone Lara lança *Canto de rainha*, que foi gravado ao vivo no Canecão e lançado em CD e DVD. O nome que dá título ao álbum é a canção escrita, nos anos 1980, por Arlindo Cruz e Sombrinha e é interpretada por Arlindo neste CD. Ao ouvirmos a canção, “Tentando esquecer os amargos da vida / Um dia saí / E consegui disfarçar minha solidão / Pois descobri algo mais que a inspiração / Quando ouvi Ivone cantar / E vi toda a poesia pairar no ar”, damos-nos conta do caminho inspirador criado por Ivone Lara de maneira a tornar-se musa de tantos compositores brasileiros. Mais uma vez percebemos a figura da sambista atrelada ao ser poeta, esse lugar alto da literatura, reservado para o texto escrito, mas que através da aclamação do povo ocasionada pela força da canção popular, inverte essa lógica excludente: é também poeta quem, melodicamente, vocaliza palavras. Há um processo de identificação – como vimos em “Trovador”, o poeta da voz – com o poeitar; há um reconhecimento de si e do outro e isso não depende do crivo de intelectuais, crivo este que atravessa questões de raça, classe e gênero. Além das muitas parcerias que reaparecem neste trabalho, vale destacar uma nova: Luiz Carlos da Villa que, junto a Ivone e Bruno Castro, compuseram o samba “Dizer não pro adeus”, interpretada por Zeca Pagodinho. Mais uma vez Ivone reúne grandes vozes da música brasileira para a realização de seu trabalho: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zeca Pagodinho, Beth Carvalho, Délcio Carvalho, Jorge Aragão, Bruno Castro e a Velha Guarda do Império Serrano.

Figura 13 – Capa do 9º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

O décimo disco sai no ano seguinte, 2010, *Nas escritas da vida*: uma escrita que se faz e se firma no canto, na voz, não no papel, o que mais uma vez nos leva a perceber uma inversão na perspectiva canônica. Este disco é gravado com o Bruno Castro, composto por doze sambas assinados por esta parceria, parceria que, como vimos, começou em 2001. Neste álbum, além da parceria com Maurício Verde, a canção “Investida Fatal” é assinada pela dupla e por André Lara, neto de Dona Ivone. Metade das canções presentes nesse álbum já havia sido gravada antes e a outra metade era de inéditas, quer dizer, Dona Ivone Lara, com quase 90 anos, continuava a compor. Chamo atenção para “No coração de Madureira” (CASTRO; LARA, 2012, faixa 4), parceria com Bruno Castro e Maurício Verde, no qual as vozes cantam um grande patrimônio cultural carioca: o Império Serrano. Mais uma vez, através da escrita e do canto, evocam e convocam nomes fundamentais para essa cultura: “Me lembro do terreiro, as noites divinais / Sambistas verdadeiros, poetas geniais / Eulália, Mano Elói, Gradim e Molequinho / O Mano Décio estava lá / Fuleiro e Aniceto, o grande versador [...]”.

Figura 14 – Capa do 10º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Ainda em 2010 é lançado *Bodas de coral no samba brasileiro*, uma parceria de Ivone com aquele que certamente fora seu maior parceiro: Delcio Carvalho. Parceria que começou em 1972, na noite que, em uma roda de samba, morreu Silas de Oliveira. Na ocasião, a dupla compôs “Derradeira melodia”, uma bela homenagem ao sambista imperiano e não poderia ser outra a não ser esta a abrir o CD. Uma canção que já anuncia em seu título a despedida de um grande nome do samba, já que o que sobra depois da derradeira melodia é o silêncio. Uma perda tão grande que, segundo as vozes da canção, até a natureza sentiu a partida: “Quando a voz do poeta calou / A natureza chorou forte”, novamente temos o sambista como poeta. Como sabemos, este foi apenas o início de uma parceria que agraciaria a música brasileira com muitos sucessos, como: “Alvorecer”, “Acreditar”, “Liberdade”, “Sonho meu”, “Nasci para sonhar e cantar”, “Candeiro da vovó” e outras. Como vimos, parte dessas composições alcançou o imaginário popular através de outras vozes, aliás, há quem se surpreenda ao descobrir que “Sonho meu”, por exemplo, foi escrita por Ivone e Délcio. A verdade é que a cultura brasileira ganhou muito com este encontro, um encontro mediúnico (SANTOS, 2010), como ambos afirmavam.

Figura 15 – Capa do 11º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Em 2012, Dona Ivone lança seu último álbum, *Baú da Dona Ivone*, sem fins comerciais. Este trabalho foi realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro e foi distribuído pelas bibliotecas da rede pública de ensino. É interessante como uma poeta que escreve na voz chega a uma biblioteca pública, porque isso me parece que a noção popular do ser poeta, ser literata, não cabe no espaço elitista da academia; quer dizer, esse fato reafirma que para o povo – o público a quem se destina os textos – os sambistas cantados como poeta realmente os são. E nunca é demais enfatizar que a canção alcança lugares em que o texto escrito jamais chegou. No *Baú da Dona Ivone*, as canções eram interpretadas por outras grandes vozes, algumas das que aparecem são: Caetano Veloso, Maria Bethânia, Nei Lopes, Nelson Sargento, Monarco, Áurea Martins, Beth Carvalho, André Lara, Sombrinha.

Figura 16 – Capa do 12º disco



Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

Em 2021, em comemoração ao primeiro centenário da sambista, foi lançado, pela Radar Records, o CD *Baú da Dona Ivone: álbum comemorativo ao centenário de Dona Ivone Lara*, com 18 faixas. Neste CD, Ivone só empresta a sua voz, junto a de Gilberto Gil, para a canção que abre os trabalhos, “Nas escritas da vida”. As outras 17 composições são interpretadas por algumas vozes já conhecidas por nós: Maria Rita, Fundo de Quintal, Xande de Pilares, Dudu Nobre, Pretinho da Serrinha, Dadara Mariana, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Diogo Nogueira, Bruno Castro, André Lara, Luiza Dionizio, Juninho Thybau, Monarco, Nelson Sargento, Delcio Carvalho, Nei Lopes, Beth Carvalho, Sombrinha e Áurea Martins. Impossível não mencionar a canção autobiográfica “A menina e o tempo” (DIONÍZIO, 2021, faixa 10), parceria com Bruno Castro e Zé Luiz do Império, que conjura elementos que constituíram a infância da menina Yvonne: o cavaquinho, o seu pássaro Tiê, o primo, o tio, a festa de rua, ou seja, uma louvação à memória.

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. 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.

Deste modo, a fim de analisar as marcas memorialísticas e ancestrais que aparecem nas composições de Dona Ivone Lara, faremos uma imersão em oito de suas canções, de maneira que seja possível repensar uma cultura nacional cujo o corpo negro seja plenamente humanizado e realocado no lugar de colaborador na construção de identidades nacionais. São as canções: “A menina e o tempo”, “Tiê”, “Axé pra Ianga (Pai Maior)”, “Candeeiro da vovó”, “Dia de samba no Bonfim”, “Festa de Santo Antônio”, “No coração de Madureira” e “Alguém me avisou”.

A partir das reminiscências escritas/cantadas, quer dizer, a partir da letra e da voz de Dona Ivone, evidenciaremos 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 6).

Assim sendo, o que mobiliza este trabalho é o desejo de cooperar para uma reflexão e reescrita 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 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.03). Por isso, é comum que os brasileiros, ao pensarem na mulher negra, a imaginem 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”.

Mandem avisar: foram nos chamar, estamos aqui, o que é que há?

1 O SAMBA É FRUTO DA DOR

Há uma indissociabilidade entre samba e raça, porque ele é, em sua origem, sinônimo de festa – e que, posteriormente, se tornará um gênero musical – representativa da população negra. Essa assertiva é capaz de intuir as reflexões quanto à resistência da sociedade brasileira na aceitação do samba como um dos elementos que melhor representa a brasilidade, já que “o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravidão procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo negro” (SODRÉ, 1998, p. 11). Quer dizer, temos no centro desse elemento cultural o sujeito negro, corpo que há séculos vem sendo subjugado pelas sociedades; subjugamentos que subjaz ao período escravocrata.

A partir disso, alguns questionamentos nos atravessam: como um povo que era objetificado, passa a ser um dos grandes representantes da identidade nacional? Por este motivo, esse corpo deixa de ser objetificado? Que caminho percorrido foi esse até que o samba se tornasse esse símbolo? Onde está a figura da mulher negra neste imaginário nacional? É possível pensar samba sem a presença feminina negra?

Para encontramos algumas dessas respostas, é necessário que voltemos nosso olhar para o passado escravocrata do Brasil, um período que antecede as discussões inerentes à consolidação de uma identidade nacional brasileira, para compreendermos as amarras racistas que envolveram o samba. Este período histórico que fora evocado por Dona Ivone Lara, por exemplo, na canção “Axé de Ianga (Pai Maior)” (LARA, 2001, faixa 13), através da qual a voz da canção, por meio de histórias que ouviu sobre a família, convoca a figura do avô que vivenciou a tragédia da escravidão.

A partir desse contexto de escravização, conseguimos identificar inúmeros dispositivos legais utilizados pelo Estado que visavam apagar, jogar para debaixo do tapete a presença negra do país. Podemos citar, por exemplo, a Lei de Terras de 1850, que:

extinguia a apropriação de terras com base na ocupação e dava ao Estado o direito de distribuí-las somente mediante a compra. Dessa maneira, ex-escravizados tinham enormes restrições, pois só quem dispunha de grandes quantias poderia se tornar proprietário. A lei transformou a terra em mercadoria ao mesmo tempo em facilitou o acesso a antigos latifundiários – embora imigrantes europeus tenham recebido concessões, como a criação de colônias (RIBEIRO, 2019, p. 06).

É preciso pensar que esta Lei, que foi sancionada mais de três décadas antes da abolição da escravidão – que só viria a acontecer em 1888 –, foi uma mão do poder público para restringir o acesso à terra e, conseqüentemente, à moradia. Essa negação ao acesso à

moradia se repete, como veremos a adiante, no período da “civilização” e modernização carioca com a demolição de cortiços e até hoje a falta de acesso é um problema social que atravessa o seio da sociedade brasileira. Ou seja, dentro deste contexto, não é difícil presumir a cor dos corpos de quem conseguia ter acesso a essas terras.

Não podemos perder de vista que todo esse tratamento desumanizado não acaba com a abolição, ao contrário, ele se estende; ganha outras facetas, a começar pela assinatura da Lei Áurea – momento em que o Brasil ainda vive sob um regime monárquico –, a qual não oferece nenhum tipo de políticas públicas a fim de integrar esta população na sociedade brasileira. Ainda em 1888, “o ministro Ferreira Vianna apresenta à Câmara dos Deputados um projeto de repressão à ociosidade, com o claro objetivo de controlar os libertos e, assim, adaptá-los às novas regras de trabalho de uma futura sociedade capitalista” (DEALTRY, 2009, p. 136). Em apoio ao projeto, o deputado Mac-Dowell diz:

a lei produzirá os desejados efeitos compelindo-se a população ociosa ao trabalho honesto, minorando-se o efeito desastroso que fatalmente se prevê como consequência da libertação de uma massa enorme de escravos, atirada no meio da sociedade civilizada, escravos sem estímulo para o bem, sem educação, sem os sentimentos nobres que só pode adquirir uma população livre e finalmente será regulada a educação dos menores, que se tornarão instrumentos do trabalho inteligente, cidadãos morigerados, ... servindo de exemplo e edificação aos outros da mesma classe social (Anais da Câmara dos Deputados, 1888, vol. 7, pp. 259-260).

Chamo atenção para as designações referentes ao ex-escravizado: “escravo sem estímulos para o bem, sem educação e sem os sentimentos nobres”, em evidente oposição a cidade burguesa civilizada, da qual ele e o ministro faziam parte. É importante sempre estarmos atentos a essas descrições, porque são elas que marcam o caminho para onde vai o imaginário social a respeito do sujeito negro.

Percebamos que, embora sob um slogan de “Brazil livre”, como descreveu a manchete da *Gazeta de notícias*, de 14 de maio de 1888, sobre a abolição, o povo negro continuou a viver de maneira precária e decadente, posto que os ex-senhores não demonstraram satisfação em negociar condições de trabalho com os ex-escravizados. Estes fizeram uma série de reivindicações, tais como acesso à terra, diminuição nas horas de trabalho, acesso à educação para seus filhos, quer dizer, a população negra sabia que “a condição de liberdade só seria possível se pudessem garantir a própria subsistência e definir quando, como e onde deveriam trabalhar” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 198).

Este ideal de liberdade, descrito acima, não foi alcançado, porque o poder público continuou a lançar mão de várias estratégias que tinham a questão racial como pilar, tendo

como finalidade a manutenção da hegemonia branca. A população negra deixa de ser cativa, mas não há políticas que lhe assegure moradia digna e é, deste modo, que os cortiços, por exemplo, no centro do Rio de Janeiro, se formam: lugares precários que passam a ser vigiados constantemente por autoridades e vistos por médicos higienistas como o local no qual “as epidemias surgiam e se disseminavam” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p.212). Isto só se torna uma grande questão para as autoridades governamentais, porque se transforma em um entrave à política nacional de embranquecimento, implementada, como vimos, na década de 1850, em que os europeus, teriam a função de “civilizar os costumes e embranquecer as peles, remediando, na lógica da época, os danos de séculos de escravidão de africanos” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p.206). Um entrave porque faz com que se construa a imagem de um país insalubre, afetando diretamente o processo imigratório. Quer dizer, ao passo que se pensava políticas para a inserção de brancos europeus na sociedade brasileira, a fim de civilizá-la, negros e asiáticos eram embarreirados:

Em 1890, para estimular a imigração europeia, o recém-instaurado governo republicano mandou divulgar no exterior que os estrangeiros dispostos a trabalhar no Brasil eram bem-vindos, exceto os asiáticos e africanos. Para fazer cumprir essa determinação, a polícia estava autorizada a impedir o desembarque de negros e asiáticos nos portos do país (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 206).

Dentro deste processo de desaficanização da capital da República (NETO, 2017), inicia-se uma campanha para a demolição do maior cortiço de todos, o Cabeça de Porco, na rua Barão de São Félix, que abrigava em torno de 2 mil pessoas, a maioria delas negras. Tudo salvaguardado pela dita modernização e “civilização” tão buscadas pelos representantes políticos e pela elite carioca. “Valhacouto de capoeiras e assassinos”, “mundo de imundície”, “atestado negativo da nossa civilização e do nosso bom senso em matéria de higiene” (NETO, 2017, p. 34 e 35): foram essas algumas das descrições que a imprensa usava para se referir ao dito cortiço. A partir dessas designações fica latente a ideia de que havia uma narrativa sendo construída a respeito daquele ambiente e das pessoas que ali viviam, de maneira que levasse parte da população a olhar a demolição como único caminho possível. Parece-me que essas designações não desembocam muito longe quanto a caracterização construída acerca das comunidades hoje em dia, tanto que a sociedade, de maneira geral, não se comove com as atrocidades que ocorrem nessas localidades; as violências só se tornam um grande problema quando descem o morro. Em janeiro de 1893 acontece o arrasamento do cortiço e a imprensa se manifesta enaltecendo a derrubada. É estarrecedor! Pelo menos 2 mil pessoas ficaram desabrigadas e, mais uma vez, nenhuma política pública que amparasse esses sujeitos:

Com o fim do Cabeça de Porco, a maioria dos 2 mil moradores não viu alternativa senão resgatar tábuas e pedaços de madeiras entre os destroços do velho cortiço e, sem ter onde morar, subir e desbravar as encostas do morro da Providência. Com o material de demolição, somado a latas de querosene desdobradas, caixas de bacalhau e folhas de zinco, improvisaram-se barracões rudimentares, espetados sem alicerces confiáveis na topografia íngreme, como se ousassem desafiar a lei da gravidade (NETO, 2017, p.36).

Figura 17 - O Cabeça de Porco em 1880



Foto de Marc Ferrez. Fonte: Museu do Amanhã

As demolições dos cortiços tinham como finalidade, além das reformas urbanísticas inspiradas em Paris do século XIX, distanciar aqueles corpos do grande centro, considerando que muitos moradores foram obrigados a migrar também para o subúrbio. Isso, certamente, “facilitava o controle da mobilidade dos ‘indivíduos suspeitos’” (DEALTRY, 2009, p.66). Simultaneamente, perguntamo-nos – talvez numa tentativa de jamais perder a capacidade de ficarmos perplexos –: que corpos suspeitos eram esses que precisavam ser controlados? Sabemos bem quais eram. Toda uma articulação para enfatizar que o corpo negro não poderia pertencer ao centro do Rio de Janeiro, a porta de entrada da cidade moderna. É exatamente esta uma das maneiras na qual o racismo se apresenta: “corpos negros são construídos como impróprios, como corpos que estão ‘fora do lugar’ e, por essa razão, corpos que não podem

pertencer” (KILOMBA, 2019, p.56). O que também explica a perseguição republicana, por exemplo, aos capoeiristas, promovida por Sampaio Ferraz (DEALTRY, 2009), afinal são corpos que estão fora do lugar.

Ademais, verifica-se 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, veja bem, 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 são os responsáveis 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 lidimar as violências (KILOMBA, 2019), construindo, assim, uma inversão dos fatos: eu digo sobre o outro o que, na verdade, deveria dizer sobre mim – tal qual as designações usadas pelo deputado Mac-Dowell, apresentadas anteriormente –; 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, – no qual a escravidão durou quase quatrocentos anos, seu término não soma nem a metade desses três séculos e que até hoje lidamos com as cruéis consequências deste período – 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, haja vista a maneira pela qual os moradores do Cabeça de Porco foram descritos, 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 sob 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. 03).

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 ao que a filósofa Sueli Carneiro nomeou como epistemocídio, 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).

Todavia, antes de chegarmos ao samba como gênero musical propriamente, precisamos falar das religiosidades negras, que estão intrinsecamente entrelaçadas a ele, e que, tendo o corpo negro como agente principal nessas crenças, sofreram diferentes tipos de perseguições. O primeiro ponto a ser salientado é que antes de se pensar em uma adesão do catolicismo a práticas religiosas de matriz africana, houve, aqui no Brasil, uma mistura dessas práticas africanas, porque o tráfico negreiro violentou povos das mais diversas culturas. Não estamos falando de homogeneidade e isso me parece importante destacar para combater a ideia reducionista, para dizer o mínimo, de que África é um país. Ora, estamos falando de um continente que é constituído por 54 países, como é possível uma mentalidade uniformizadora desses povos? Se pensarmos em termos de América do Sul, nos parece completamente comum e indiscutível que Brasil e Peru, por exemplo, sejam distintos culturalmente. Ironicamente, isto não ocorre quando esse olhar se vira para África, porque ele está viciado numa noção racista de inferiorização. Por isso, é essencial falar sobre essa diversidade; falar que, até meados do século XVIII, as religiões que prevaleciam, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, eram originárias do centro-ocidental de África, onde hoje é Angola, religião que cultuava os ancestrais e entidades espirituais, os inquices (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006); falar que Bahia e Maranhão tiveram influência de África Ocidental, justamente pelo fluxo de negros vindos desta região, aportados lá para escravização:

Os povos reunidos no antigo reino do Daomé (atual República do Benim), conhecidos como jejes na Bahia e minas no Maranhão, cultuavam deuses a que chamavam de voduns. Já os povos de língua iorubá, conhecidos como nagôs na Bahia, cultuavam os orixás. Tal como as diversas tradições angolanas, aquelas conhecidas como jeje e nagô tinham muito em comum e se fundiram em diversos aspectos. Organizado em torno de um “terreiro”, verdadeira comunidade religiosa, com suas construções, locais de orações, hierarquia, o candomblé jeje-nagô disseminou-se nas cidades e nas áreas rurais do Nordeste, sobretudo na Bahia. Mas ele se encontra também presente em outras regiões de norte a sul do país (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 103, 104).

Os pesquisadores afirmam ainda que alguns grupos buscavam uma certa pureza religiosa, o que não acontecia, evidentemente, na prática, porque esta abarcava deuses e crenças de diferentes regiões. Exemplificam, deste modo, com o candomblé nagô, no qual “juntavam-se deuses cultuados separadamente em regiões distintas da África – Oxossi, do reino de Ketu, Xangô de Oió, Oxum de Oxogbô e assim por diante. Por isso que se diz que a religiosidade africana foi reinventada no Brasil” (ALBUQUERQUE e FRAGA, 2006, p. 104). Consoante, a professora Dealtry cita um ponto famoso que narra a origem de Zé Pelintra: “Seu Zé Pelintra, onde é que o senhor mora?/ Seu Zé Pelintra, onde é sua morada?/ Eu não posso te dizer/ Porque você não vai me compreender/ Eu nasci no Jurema/ Minha morada é bem pertinho de Oxalá” (DEALTRY, 2009, p.26). Ao mesmo tempo em que ele diz ter nascido em Jurema, uma religião indígena, ele termina com uma saudação ao Orixá e Seu Zé, como sabemos, se torna uma entidade da umbanda, ou seja, o hibridismo se apresenta explicitamente.

A partir desses entrelaçamentos religiosos das diferentes regiões de África, podemos pensar sobre os entrelaçamentos dessas religiões com a religião do colonizador; pensar não em um sincretismo, porque tiraria a autonomia e a força do corpo negro diante das imposições colonizadoras, mas, como coloca o professor e pesquisador Muniz Sodré, em plasticidade, um processo de adaptação a novos ambientes (SODRÉ, 2002). Este recurso “não é um mero senso de oportunidade, mas de uma ‘conveniência’, na acepção que Foucault restaura ao abordar a trama semântica do século XIX” (SODRÉ, 2002, p.108). Essa ideia de conveniência me faz lembrar de uma fala do professor Simas em uma palestra na qual se discutia a malandragem. Na ocasião, ele exemplificou com uma história que se conta sobre a figura, mais uma vez, de Zé Pelintra, que no Nordeste andava descalço, ao chegar no Rio colocou sapatos e, quando foi questionado sobre isso, Seu Zé disse que havia colocado os sapatos para continuar andando descalço. Quer dizer, um exemplo nítido de adaptação para a manutenção de raízes, por isso, falamos em plasticidade e não em sincretismo. Esse processo de manutenção se deu porque os sujeitos negros criaram estratégias que possibilitaram isso, seja

atraindo sujeitos de diferentes setores da sociedade e ganhando respeitabilidade política para se blindarem da perseguição policial (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006) – caso da Tia Ciata com o presidente Venceslau Brás que veremos adiante –, seja na forma em que os cultos eram taticamente organizados:

A casa de Tia Ciata, babalaô mirim respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc.); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba raiado; no terreiro, batucada (SODRÉ, 1998, p. 15).

Tia Ciata estrutura as manifestações culturais de acordo com a aceitabilidade social, a religião aparece protegida pelo que Sodré chamou de “‘biombos’ culturais da sala de visitas” (SODRÉ, 1998, p. 15), o que faz reverberar todo mecanismo muito bem arquitetado para a subsistência cultural negra.

Outra prática representativa do sujeito negro e pobre foi o entrudo. O antigo carnaval de rua, que ocorria nas últimas décadas do século XIX, “era a brincadeira com água, farinha e máscaras que desde o tempo da colônia garantia a diversão dos foliões” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226). Percebamos que esse cenário é completamente o avesso da imagem que se busca construir do país, por isso o poder público, os meios de comunicações – ocupados e dirigidos pela hegemonia branca –, constroem toda uma narrativa nacional a fim de acabar com esta prática:

Na imprensa, principalmente a partir de 1880, teve lugar uma exaustiva campanha contra o Entrudo. Circulares, decretos administrativos e punições, como multas e prisões, passavam a tratar especificamente dos mecanismos para reprimi-lo. Todo esse aparato legal foi mobilizado para convencer os festeiros a abandonar aquela forma de diversão. Grupos das elites brancas sonhavam em substituí-lo pelo Carnaval nos moldes do que se via em Paris, Veneza ou Nice. A intensificação da repressão policial às práticas típicas do Entrudo e o surgimento das sociedades carnavalescas pareceram a inauguração desse tempo civilizado [...] o discurso civilizador era a camuflagem da moda para o racismo que permeava as relações sociais no Brasil (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226).

É importante reconhecer que essa imprensa é responsável, como nos afirma Hall, por propagar uma narrativa de nação (HALL, 2002); narrativa esta que exclui a contribuição do corpo negro e pobre na construção da identidade nacional. O que se buscava, neste período, era assimilar costumes europeus – tudo, como já vimos, estava atrelado à política de branqueamento: da repressão do entrudo às reformas urbanísticas proposta por Pereira Passos

–, tanto que fantasias, alegorias que se usavam, no início do século XX, na sociedade carioca carnavalesca, vinham de Paris e eram consumidas por:

quem tinha dinheiro suficiente para frequentar as lojas sofisticadas da rua do Ouvidor. Colombinas, arlequins e pierrôs pareciam ter expulsado da festa os antigos mascarados, diabinhos, dominós, caveiras e zé-pereiras (grupo de foliões tocando bumbos e outros instrumentos), que saíam às ruas nos dias de Entrudo (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 226).

Figura 18, Pierrot et Arlequin, Paul Cézanne, 1888



Fonte: Site Belas Artes, 06/04/2011

Este carnaval que se almejava europeu e que buscava avidamente construir uma festa coletiva sob um ideal de “civilidade”, posto que “mais do que se deslumbrar, todos, negros e brancos, aprendessem a forma civilizada de se divertir” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 228), como esperavam a elite política, a imprensa e os intelectuais. Era uma realidade utópica para a população pobre carioca, a começar pelos adereços acima descritos.

Por volta de 1870, surgem os ranchos carnavalescos, com traços de brasilidade que a elite tanto queria apagar e uma “organização estruturalmente negra” (SODRÉ, 1998, p. 36). Segundo José Ramos Tinhorão, os ranchos carnavalescos “representam a primeira manifestação popular no Rio de Janeiro, constituíram uma adaptação dos Ranchos dos Reis

Nordestinos e devem a sua estilização aos baianos que formavam o grosso dos moradores da zona da Saúde” (TINHORÃO, 1997, p. 18). Quer dizer, esta festividade surge cercada de elementos essencialmente negros: candomblé e capoeira. Dois ranchos que merecem destaques são o Rio do Ouro, o primeiro rancho carioca, fundado por Hilário Jovino – um “tenente da guarda nacional, ogã (um cargo hierárquico importante) do terreiro de João Alabá e o carnavalesco responsável pela criação de vários ranchos” (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 228 e 229) – e o Rosa Branca, também fundado por Hilário junto a Miguel Pequeno. Este último rancho já possuía a documentação encaminhada para conseguir a licença policial para sair às ruas, entretanto, a parceria se desfez antes disso. Tudo porque Hilário fugiu com a esposa de Miguel, que desolado, resolveu transferir a documentação para “outra venerável figura entre os conterrâneos da comunidade baiana no Rio de Janeiro: a doceira e cozinheira Hilária Batista de Almeida [...] mais conhecida como Assiata de Oxum – ou como passaria à história, Tia Ciata” (NETO, 2017, p. 40), este corpo feminino negro que foi de suma importância para inserção da cultura negra na identidade nacional, afinal:

As trajetórias do Rosa Branca e de sua organizadora, Tia Ciata, contam muito sobre o ambiente cultural negro da época. Ciata [...] chegou da Bahia em 1876, aos 22 anos. No Rio de Janeiro foi recebida na casa de Miguel Pequeno e Amélia Kitundi, onde também era hóspede Hilário Jovino. Ciata tornou-se uma liderança na comunidade negra da Pequena África, muito contribuiu para a coesão do grupo e para o trânsito de pessoas e costumes entre a Bahia e o Rio de Janeiro. O respeito e carinho por ela eram ritualizados, anualmente, na reverência que os demais ranchos lhe faziam antes de saírem à rua. Era uma mistura de benção e homenagem (ALBUQUERQUE; FRAGA, 2006, p. 229).

Figura 19 - Tia Ciata



Fonte: Site Mundo Negro, 25/08/2017

É interessante porque, através dos ranchos, os negros e pobres voltam a ocupar esse espaço urbano, tornando-se uma “tática de penetração coletiva (espacial e temporária) no território urbano e afirmar, através da música e da dança, um aspecto da identidade cultural negra” (SODRÉ, 1998, p. 36), isto é, eles criam frestas de reocupação territorial. De igual modo, podemos pensar nas brechas que criam para conseguirem transitar neste meio social que oprime seus corpos e seus costumes, ou seja, maneiras que encontraram para mobilizarem a estrutura social.

Desta maneira, voltemos, assim, a figura Hilário Jovino que, em setembro 1902, foi preso acusado por lesão corporal e porte ilegal de arma, mas devido a sua relação com tenente da Guarda Nacional, Artur Pereira de Barros, que pagou sua fiança, respondeu pelos crimes em liberdade e, pouco tempo depois, ele foi absolvido. É esse reconhecimento também que, posteriormente, fará Jovino integrar a Guarda Nacional (NETO, 2017), um lugar que também colabora para os trânsitos territoriais. Ou, então, pensemos na figura de João da Baiana, quando em 1908, foi preso e teve seu pandeiro apreendido, enquanto tocava na Festa da Penha. No dia seguinte, recebeu do senador Pinheiro Machado um novo pandeiro, “com a

seguinte inscrição: ‘A minha admiração, João da Bahiana, senador Pinheiro Machado’” (DEALTRY, 2009, p. 63). Deste modo, como acrescenta ainda Dealtry, há uma mudança quanto à representação do pandeiro: “antes instrumento que denunciava João da Baiana como músico e, por consequência, desordeiro, passa a protegê-lo da mesma perseguição policial” (DEALTRY, 2009, p. 63). Ou, ainda, lembremos de Tia Ciata que teria curado, por meio de preceitos do candomblé, o presidente Venceslau Brás, que havia sido desacreditado pelos médicos. Com esse feito, ela conquistaria “além de maior estabilidade financeira (conseguiu um emprego de seu marido na Guarda Nacional), a proteção do Estado para as celebrações em sua casa, numa época marcada pela exclusão social da população negra” (WERNECK, 2007, p. 111), atraindo para sua casa – espaço onde ocorriam sambas, modinhas, macumba – os mais diversos frequentadores, ampliando assim o contato entre a sociedade não negra e a cultura negra. Todas essas relações com autoridades políticas são meios que possibilitavam o deslocamento desses corpos por diferentes espaços e assim faziam com que a cultura negra também atravessasse tais territórios. Dessa maneira, eles demonstram na prática como:

se articulavam em cima de particularidades, interesses, favorecimentos pessoais, as relações entre as comunidades negras, populares, desfavorecidas e os representantes da ordem oficial. Se encontramos práticas regulatórias – como a instituição policial – com a finalidade de controlar e isolar a cultura negra da cena oficial da cidade, encontramos também diversas exceções que permitem certa mobilidade física dos excluídos e, principalmente, uma mobilidade dos bens culturais. A permissividade dos contatos particulares reafirma as injustiças contra negros e proletários, compreendidos como classes anônimas, enquanto permite a abertura de brechas momentâneas por onde alguns indivíduos podem transitar (DEALTRY, 2009, p. 63).

Figura 20 – Notícia do jornal Correio do Amanhã, agosto de 1920

<p>ENCEPHALITE LETHARGI- A APRECIADA POR UM MEDICO PORTUGUEZ</p> <p>—:— erá a influencia de facto- res cosmicos ?</p> <p>Seculo, de Lisboa, entrevistou reputado medico militar sobre natura da encephalite lethargi- ca.</p> <p>Esta entrevista, em proseguir, de uma outra anteriormente ada e que tivera de ser inter- tida, por motivos fortuitos, o clinico insitano, relatando observações:</p> <p>O caso é agora um pouco difi- ste, pois sobre elle se pronun- já a nossa Sociedade das Sci- as Medicas. Eu ouvi, você u, e certamente formou um rio que não anda muito afas- da verdade, tão habituada a gente das gazetas a tratar mais variados assumptos. Va- porém, ao nosso caso. A cephalite lethargica tem sido doctrada um novo aspecto de lização da gripe no encephalo ndo a sua aparição nas épo- de maior violencia grippal. E', resumo, uma doença de prima- ção velha como a gripe. Na phase inicial notava-se-lhe es- ptomias da gripe vulgar, nada in essas symptomias de especial.</p>	<p>Roncou o pão em Villa Rica</p> <p>Num vetusto barracão, edificado na baixada de Villa Rica, em Copacaba- na, moram os portugueses João, An- tônio e Manoel da Silva, em compa- nhia das respectivas mulheres.</p> <p>Estes homens alugaram um comodo do a Ezequiel Mariano de Aguiar, que estava atazado no respectivo pa- gamento.</p> <p>Hontem, resolveram elles chamar a contas o inquilino, e surgiu, a propo- sito d'isso, um charivari de mil demoni- os. Houve, a principio, bastante gritaria, mas por fim roncou panca- daria grossa, apañando os Silva, o Ezequiel e até as mulheres que se metteram de peritico.</p> <p>Foi ali, quando o tempo fecho, que acudia a policia do 1º districto. Lá estavam, porém, sufficientemente amarratados alguns, estando mais avari- ado o Ezequiel, que teve de brigar contra o pessoal aliado.</p> <p>E, como era preciso pôr pannos de agua e sal nos que apañaram, a poli- cia providenciou para que tal se fi- zesse, abrindo depois o classico in- querito.</p>	<p>A policia interrompeu o samba</p> <p>No morro Visconde de Nietheroy</p> <p>Hontem, tarde da noite, vrazios des- occupados, em plena rua Visconde de Nietheroy, queuraram um ruidoso samba, no som de pandeiros e outros instrumentos.</p> <p>O caso foi communicado á policia do 18º districto. Para o local segui- ram os srs. Augusto Mendes e Pe- layo Vidal, delegado e commissario, respectivamente, acompanhados de praças. Em ali chegando, as autori- dades conseguiram prender parte do pessoal do batuque.</p> <p>Os presos foram recolhidos ao zadrez.</p> <p>A policia, tambem, apprehendeu cinco pandeiros e um tambor.</p> <p>O delegado de dia</p> <p>Está de serviço, hoje, na repartição central de policia, o 1º delegado au- xiliar.</p>	<p>salva um homem de per- minente</p> <p>O cidadão John Mederean mecanico, encontra-se, ha me- meio, no Rio e reside na pitto- ca Estrada Nova da Tijuca, casa n. 65.</p> <p>Hontem, á tarde, por volta tres horas, o nosso homem en- tinhou-se para a praia do Le- me para banhar-se.</p> <p>O mar, sempre agitado e rep- ali, achava-se agitadissimo; e apesar disso, o mecanico foi tranquillamente, o enfrentou. Logo uma onda audaciosa ven- veu-o, e elle, que estava já a metros da praia, mediu o que e procurou voltar á terra. Ap- lou, então, para a força dos musclos e nadou. Em vez, rém, de rumar ao ponto de tida, dirigiu-se para a fralda uma montanha, a do Forte do gia, onde está localizada a fo- leza do Leme.</p> <p>Ganhando terra, o sr. M- reansen não se contentou de p- all e aguardar soccorro, e rec- de que sertias e ondinias foi buscal-o, começou a galgar o ro de arrieçada e difficil as- são.</p>
<p>A CASA SALGADO ZENHA</p> <p>Expõe á venda as ultimas novidades em vestidos, costu- mes, manteaux, paletos, peignoirs, bolças e carteiras, cintos, collares, pelles verdadeiras e chapéus modelo para Senhora e para menina, recebidos directamente do Paris.</p> <p>OUVIDOR, 80 e 92. (10430)</p>			

Fonte: Site Folha Uol, 05/05/2023

A partir dos ranchos nascem a marcha e o samba, porque emerge a “necessidade de ritmos capazes de servir à cadência das lentas passeatas e à procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos” (TINHORÃO, 1997, p. 18). Ainda segundo o pesquisador, ambos os gêneros são genuinamente cariocas e surgem em um momento em que distinções sociais, a partir da formação das primeiras empresas industriais, começam a se delinear na sociedade brasileira: escravizados, ex-escravizados e trabalhadores braçais constituindo a classe baixa; a baixa classe média constituída por empregados dos comércios e artesões; a classe média formada por pequenos comerciantes, burocratas e, então, a burguesia formada por os grandes comerciantes e doutores (TINHORÃO, 1991). E esta diversificação social:

vinha pôr em relevo, no Rio de Janeiro, o problema da participação de camadas novas numa festa que, pelo menos desde meados do século, se havia estruturado num esquema rígido: as camadas baixas “jogavam o entrudo”, atirando-se farinha e água suja na cara, em plena rua, num vale tudo brutal; as famílias burguesas assistiam aos bailes de máscaras no teatro, enquanto os homens, particularmente, filiavam-se às grandes sociedades, onde os desfiles de carros de críticas lhes permitiram manifestar o pensamento político precariamente atendido pelas eleições roubadas (TINHORÃO, 1991, p. 122).

Lembro-me que em uma viagem que fiz à Bahia, enquanto conversava como uma mulher baiana sobre lugares com boas rodas de samba para conhecer, ela, em determinado

ponto das indicações, exclamou orgulhosamente: “porque o samba nasceu aqui na Bahia, depois é que ele foi para o Rio!”. Hoje, depois de algumas leituras, consigo visualizar alguns pontos nessa assertiva que valem ser comentados de maneira que facilite a nossa compreensão quanto ao gênero.

O primeiro deles é que há uma desconsideração quanto a multiplicidade de sambas existentes, tais como o partido-alto, samba de terreiro, samba de salão, samba de roda, samba urbano e outros, entretanto, todos eles têm em comum “um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra” (SODRÉ, 1998, p. 35). O segundo ponto é que o samba urbano é carioca, desenvolveu-se sob redutos negros (SODRÉ, 1998) e, lógico, emaranhado entre negros baianos e negros cariocas, ou seja, ele já surge em uma confluência cultural. O terceiro, mas não menos importante e talvez o mais interessante, é que a origem do samba já era uma questão no momento em que ele estava se firmando enquanto gênero musical. A professora Dealtry apresenta uma discussão detalhada a respeito dessa disputa territorial entre os negros baianos, pertencentes à Pequena África, e os negros cariocas, trazendo a cena a figura de Sinhô, carioca, e os baianos Donga, Hilário Jovino, Pixinguinha e China. As disputas eram evidenciadas, como aponta a professora, nas letras dos sambas, enquanto Sinhô cantava “A Bahia é boa terra boa/ela lá e eu aqui” (SINHÔ, 1918, faixa 1), no qual a voz da canção busca criar um distanciamento entre si e o outro, no caso, oriundo da Bahia. Jovino, em um “samba-resposta” (DEALTRY, 2009, p. 80), devolve as provocações de Sinhô provocando-o com “Devolva o samba a seus donos”, no qual em um dos versos o eu cancional descreve os sambistas cariocas como “falsos baianos”. Observamos uma evidente disputa entre “Bahia versus Rio de Janeiro; vocação versus profissionalização em sentido pejorativo; comunidade versus individualismo; originalidade versus plágio. Disputas de territórios, valores identitários, em últimas instância, a disputa de narrativas ao redor da mitologia do samba (DEALTRY, 2009, p. 81, 82).

Com os ranchos carnavalescos, o rancho-escola, sendo o Ameno Resedá o mais conhecido – segundo Sodré, a inclusão do término *escola* marca o que o autor nomeou de “mutação ideológica” (SODRÉ, 1998, p. 36), no qual houve um esvaziamento das características mais negras dos cordões, a fim de integrar a sociedade branca – e, a partir dele, com o surgimento das escolas de samba – embora com todo o processo de integração branca neste evento cultural –, manteve-se a possibilidade de continuar criando frestas para existir nesses espaços brancos. Frestas, construídas pelo indivíduo negro, que possibilitaram, aos poucos, a chegada de sambistas, tais como Pixinguinha, João da Baiana, Sinhô, Heitor dos Prazeres, nos espaços radiofônicos, gravações fonográficas, orquestras, porque o “samba era

uma referência permanente, que se podia recalcar ou exhibir, de acordo com as circunstâncias” (SODRÉ, 1998, p. 37).

Figura 21 – Rancho-escola Ameno Resedá desfilando nos jardins do Palácio da Guanabara, com o enredo “A Corte de Belzebu”



Legenda: EFEGÊ, Jota. Ameno Resedá: o rancho que foi escola. Documentário do carnaval carioca. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. Fonte: Site Identidades do Rio.

Daí, inicia-se o processo de profissionalização do músico negro e com ele a necessidade de individualização deste sujeito, quer dizer, a importância de se apresentar enquanto autoria, não coletividade, uma característica intrínseca do samba. Nesse momento, Sinhô é uma figura muito importante para 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 ensejam 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 3):

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, seu primo, Mestre Fuleiro. Mas, contrariando as estruturas, 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), ele se torna 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, nos anos de 1930, 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” (PAGODINHO, 2000, faixa 3), 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. Curioso foi que encontrei no Jornal do Brasil, de 14 de abril de 1903, essa notícia, “o delegado da 15ª circunscrição urbana, acompanhado de inspetores e praças, deu cerco hontem, à noite, em uma chácara abandonada na rua Barão do Bom retiro n.57, (...) onde se realizava um funambulesco samba, prendendo mais de 100 indivíduos, que se entretinham na dansa africana”, o samba aqui ainda não era o gênero musical. Entretanto, há uma semelhança incontestável entre esse delegado da 15ª circunscrição e Chico Palha: o controle do corpo negro. Parece-me que o espaço nunca é ocupado permanentemente, há sempre que se reivindicar, de tempo em tempo, o direito a ele, logo, o direito a própria existência.

Diante desse recorte histórico apresentado aqui, fica latente que a cultura nacional, que é constituída por identidades, é atravessada pelo samba, porque ela é transpassada pelo corpo negro que carregou e, carrega até hoje, este país nas costas. Pensar no samba é refletir acerca do papel e da essencialidade da figura feminina negra na consolidação deste elemento. Conceição Evaristo, escritora e intelectual negra brasileira, afirma, no filme “Tia Ciata”, 2017, que “tem que pensar Tia Ciata como um pilar de uma identidade nacional, porque a identidade brasileira passa pelo samba. Tanto uma identidade que é interna, quanto uma identidade que é exportada. E como Tia Ciata aparece dentro disso?”, pedimos licença a mais velha e acrescentamos: como é que este e outros corpos femininos negros são valorizados dentro desta manifestação cultural?

Daí a importância de evidenciarmos o papel de Dona Ivone Lara para a identidade nacional, posto que ela, um corpo feminino negro, cumpre um papel de suma importância para a cultura do samba – logo, importante para se refletir a cultura brasileira – ao ponto de se tornar a musa inspiradora para tantos poetas sambistas: de Ney Lopes a Arlindo Cruz e

Sombrinha, como podemos perceber nos versos que seguem de “Canto de rainha” (CARVALHO; LARA, 2005, faixa 5):

Tentando esquecer os amargos
da vida
Um dia saí e consegui disfarçar
minha solidão
Pois descobri algo mais que inspiração
Quando ouvi Ivone cantar e
Vi toda a poesia pairar no ar

Dona Ivone Lara é a musa que inspira a escrita e o canto desses poetas sambistas; “a primeira mulher compositora de um samba-enredo para o desfile de uma escola de samba do grupo especial” (SANTOS. 2010. p. 63) e tem sua vida entrelaçada à história do samba, tendo nascido cinco anos após o registro oficial do primeiro samba, “Pelo telefone” (DONGA; GONÇALVES, 1983, faixa 1). Ela nos lembra – como nos aponta o título do capítulo – de onde vem esse samba: “O samba é fruto da dor / do açoite que ainda perdurar” (BETHÂNIA; VELOSO, 2021, faixa 7). Entretanto, na mesma estrofe – acho que denotando toda a complexidade, contradição que é estar imerso neste gênero –, ela evoca o amor: o amor como âncora capaz de manter o samba de pé, este, que de tão grandioso, é capaz de encantar o canto da mãe das águas salgadas:

O samba é força do amor
Que acende ilumina e faz sonhar
Exala o perfume da flor
Encanta o canto de Iemanjá

1.1 Representação da mulher negra no imaginário nacional

Além da mentalidade racista e classista que norteou séculos da história brasileira, há também outro jogo de poder: o sexismo. Essa sociedade se estruturou a partir de ideais patriarcalistas, sob o domínio do homem branco, aí já vemos como gênero e raça estão intrinsecamente imbricados e como essa dupla identidade, ser homem e ser branco, neste caso, confere toda sorte de privilégios possíveis. Do lado oposto, está a mulher branca, que, devido ao gênero, é inferiorizada em relação ao homem, entretanto, sua raça é a que se reverbera como superior. Então, a depender da situação, pode prevalecer uma ou outra identidade, o que, certamente, implicará a noção de poder. É o jogo de identidades defendido por Stuart Hall (2002), que exemplifica esta ideia com um caso ocorrido na Casa Branca, em 1991, quando o então presidente Bush indica para a Suprema Corte um juiz negro, Clarence Thomas. Thomas é um juiz negro e com ideais políticos conservadores, daí os eleitores brancos, embora fossem racistas, apoiaria a escolha devido a ideologia política e os eleitores negros, que mesmo discordando desta ideologia, apoiaria pela questão racial. Ora, mas e a mulher negra, que não é nem homem e nem branca? Em consonância a essas dinâmicas, Kilomba (2019) estabelece um paralelo em relação ao conceito do *Outro* estabelecido por Simone de Beauvoir: para a feminista francesa o *Outro* é um local pertencente à mulher em relação ao homem, enquanto que, a partir das discussões levantadas pela escritora portuguesa, nas quais mulheres negras “têm sido incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe onde ‘raça’ não tem lugar” (KILOMBA, 2019, p. 97), a mulher negra seria o *Outro do Outro*.

Esta indissociabilidade entre raça e gênero (entra nessa relação também a classe e a orientação sexual) foi nomeada por Kimberlé Crenshaw, em finais dos anos 1980, como interseccionalidade, no texto *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. A pesquisadora explica em outro texto, “A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero” (2002), como surge a pesquisa: conta que um colega negro do curso de direito foi o primeiro afro-americano a integrar uma conceituada agremiação de estudantes de Harvard:

Este colega resolveu convidar a mim e ao outro para visitá-lo nessa famosa agremiação. Nós, os convidados, conversamos acerca do que aconteceria quando chegássemos com nossas faces negras naquela instituição tradicionalmente branca.

Meu colega deixou bem claro que se nos deparássemos com qualquer hostilidade iríamos dar meia-volta imediatamente. Com essas instruções, nos preparamos para enfrentar qualquer possível discriminação. Chegou o dia, caminhamos até a porta da frente da agremiação e tocamos a campainha. Nosso colega negro abriu a porta e saiu muito envergonhado, muito sem jeito. Então ele disse: “Estou muito constrangido, pois esqueci de dizer que vocês não podem entrar pela porta da frente”. Meu colega imediatamente retrucou: “Bem, se não pudermos entrar pela porta da frente, não vamos entrar. Não vamos aceitar qualquer discriminação racial”. O colega anfitrião esclareceu: “Não é uma questão de discriminação racial. Você pode entrar pela porta da frente. A Kimberle é que não pode, porque ela é mulher”. Aí veio a surpresa, meu colega disse: “Ah, então não tem problema: vamos entrar pela porta dos fundos”. E enquanto dávamos a volta no edifício para entrar pela porta dos fundos, fiquei pensando que, embora tivéssemos assumido uma postura de solidariedade contra qualquer discriminação racial, essa solidariedade simplesmente havia desaparecido quando ficou claro que a discriminação não era racial, mas de gênero. Nesse momento, assumi um compromisso comigo mesma de entender esse fenômeno (CRENSHAW, 2002, p. 7,8).

Quer dizer, naquele momento a identidade que estava sendo oprimida era a de gênero. Crenshaw é o *Outro* do *Outro*, do qual falamos anteriormente: mulher negra, nem homem e nem branca, o oposto da representação do poder patriarcal. Lembremos também do caso Clarence Thomas. Durante as audiências que giravam ao redor da indicação, ele foi acusado de assédio sexual por Anita Will, uma mulher negra e ex-colega de Thomas, o que dividiu a sociedade estadunidense (HALL, 2002). O apoio ou desapoio ao candidato a Suprema Corte se baseava na identidade que prevalecia:

Embora Hill tenha efetivamente quebrado o silêncio sobre um problema tão difundido, aumentando o nível de consciência sobre assédio sexual, muitos afro-americanos passaram a considerá-la como uma traidora dos interesses do grupo. Esse tipo particular de carga é algo que as mulheres de grupos raciais dominantes não costumam enfrentar (CRENSHAW, 2002, p. 181).

Relembro este caso porque além de ter sido fundamental para os estudos de interseccionalidade, ainda mais pelo fato de Crenshaw ter feito parte da equipe de advogados que defendeu Hill, podemos perceber também a aproximação entre o jogo das identidades e a discussão sobre interseccionalidade. Isso porque ao compreendermos que as identidades são múltiplas e que a prevalência de uma ou outra vai depender do contexto, entendemos nitidamente o lugar que a mulher negra ocupa, já que esta não detém nenhuma das identidades valorizadas.

Desta maneira, apoio-me nesta ideia de que as opressões se manifestam de maneira articulada na sociedade; é dizer, a mulher negra não escolhe qual opressão vai sofrer quando sair à rua, ao contrário disso, a sociedade coloca este corpo em um lugar determinado, um lugar separado para a mulher negra, essas duas identidades ficam todo o tempo entrelaçadas.

O que nos leva a perceber que a mulher branca e a mulher negra nunca partiram do mesmo lugar, afinal, como aponta Kilomba:

[...] Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós ocupamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres.” (mirza, 1997:4). Nós no meio. Este, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos (KILOMBA, 2019, p. 97, 98).

Esta discussão é tão crucial para se pensar a luta e a vida de mulheres negras que vem sendo observada e pontuada por séculos a fio por pensadoras negras, como podemos conferir neste trecho do discurso da abolicionista e escritora norte-americana *Sojourner Truth*, de meados do século XIX:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (PINHO, 2014, n.p.).

Atentemo-nos para “quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouvia”: a mulher negra sob o estereótipo de mulher guerreira, que tudo suporta, o que é mais uma faceta do processo de desumanização. O sofrimento desta mulher não comove, de maneira geral, a sociedade, porque este imaginário é sexista e racista – que se difunde e perpetua com a colaboração da “narrativa de nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular” (HALL, 2002, p.52) – e não lhe propicia o direito à dor, mais que isso, o direito de fraquear, também característico do processo desumanizador. Tudo isso porque:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulher estamos falando? Nós mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis (CARNEIRO, 2011b, n.p.).

Ainda pensando sobre esse lugar matriz, mãe-negra, intelectuais apontam para esta ausência nas representações literárias e assim concatenam esta não representação ao apagamento da contribuição feminina negra na sociedade brasileira, afirmando, desta maneira, que:

Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra. Quanto à mãe-preta, aquela que causa comisseração ao poeta, cuida dos filhos dos brancos em detrimento dos seus. Na ficção, quase sempre, as mulheres negras surgem como infecundas e por tanto perigosas [...] estaria o discurso literário, como o histórico, procurando apagar os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira? (EVARISTO, 2005, p. 53).

A questão é que, diferente do que tenta inculcar o imaginário social com o auxílio dos meios de comunicação, a realidade nos mostra uma matriz negra ou, como afirma Gonzalez, apoiando-se na teoria lacaniana, a mãe preta foi o “sujeito suposto saber” (GONZALEZ, 2020, p. 54), porque foi a figura de identificação, de idealização, de quem as crianças brancas assumiram os valores. A mãe preta passou para essas crianças elementos da cultura africana e é justamente por isso “que a cultura brasileira é eminentemente negra” (GONZALEZ, 2020, p. 54), porque:

Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doído da cultura brasileira. Enquanto mucama, é a mulher; então “bá”, é a mãe. A branca, a chamada legítima esposa, é justamente a outra que, por impossível que pareça, só serve prá parir os filhos do senhor. Não exerce a função materna. Esta é efetuada pela negra. Por isso a “mãe preta” é a mãe (GOZALEZ, 2020, p. 87, 88).

É interessante atentarmos-nos que quando falamos na figura da “mãe preta” estamos trazendo para o centro da discussão, mais uma vez, a escravização, já que esta figura remonta a este período, entretanto, a intelectual reconstrói a representação deste sujeito, conferindo-lhe a importância que lhe era/é devida. Nesta análise, Gonzalez se debruça sobre as noções de mulata, de doméstica e de mãe preta para refletir os atravessamentos do mito da democracia racial no corpo feminino negro, evidenciando como este corpo era tratado na escravidão e como foi descrito através da análise do escritor Caio Prado Jr.: “[...] mulher escrava, instrumento de satisfação das necessidades sexuais de seus senhores e dominadores, não tem um efeito menos elementar. Não ultrapassara também o nível primário e puramente animal do

contato sexual [...]” (*apud* GONZALEZ, 2020, p. 83). Verifica-se um processo de desumanização em todo o trecho, mas, talvez, o que mais se faz explícito é a palavra “instrumento”, que, dentro das interpretações possíveis, pode ser entendido em seu sentido literal: um objeto.

Gonzalez recupera as noções apresentadas acima, porque é a partir do período escravocrata que o corpo negro – aqui, especificamente, o corpo feminino negro – é construído, dentro da narrativa da nação, sob o jugo de estereótipos que têm por finalidade desumanizar esses corpos. No pós-abolição tais estereótipos só ganham uma roupagem mais moderna, afinal, a doméstica “nada mais é que a mucama permitida” (GONZALEZ, 2020, p. 82). Esta narrativa de nação constitui a cultura nacional e corrobora a construção de imaginários sociais excludentes à medida que, através das representações na literatura e nos meios de comunicação, reforçam tais estereótipos, afinal:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentido sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2002, p. 51).

Já imersos nessa reflexão quanto a figura feminina negra no período escravocrata, algumas perguntas se impõem: em que lugar está alocada a mulher negra dentro das representações da cultura nacional? Qual narrativa vigora sobre esse período? Quem foram os agentes mobilizadores de mudança?

Neste contexto, o corpo negro – que era direta e literalmente atravessado pelas infinitas crueldades – foi colocado, pela historiografia hegemônica, na ante cena da luta e resistência da narrativa nacional; em um lugar de aceitabilidade, como um sujeito que acatou a condição desumana que lhe fora imposta; em um lugar de passividade, que esperou o branco redentor para livrá-lo de todo aquele mal – curiosamente, o mesmo branco que criou todo cenário de crueldade. Isso explica porque conhecemos a figura feminina branca da princesa salvadora, Isabel – aqui a noção de interseccionalidade se apresenta na prática. A mesma figura cantada, em 2019, pela escola de samba Unidos de Vila Isabel, no samba-enredo “Em nome do Pai, do Filho, dos Santos, a Vila canta a cidade de Pedro”: um samba-enredo que, orgulhosamente, exalta o processo de miscigenação, como nos cantam em coro “na passarela os herdeiros de Isabel”. Por outro lado, o corpo feminino negro que lutou na linha de frente contra esse regime é quase que desconhecido para esse mesmo povo que ovaciona a princesa

portuguesa. Nomes como o de Aqualtune, Dandara dos Palmares, Luísa Mahin, Zacimba Gaba – nomes que se ligam, através da ancestralidade, a figura de Dona Ivone Lara – não são corriqueiros na narrativa da nação, afinal, como já foi dito anteriormente, esta narrativa é também uma estrutura de poder e, a escamoteação desses nomes, cumpre seu papel de manter a sua hegemonia historiográfica: o triunfo do dominador. E, conseqüentemente, mantém a estrutura desigual, tal qual a conhecemos, posto que “os que num momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes” (BENJAMIN, 1940, p. 225).

Por isso, parece-me de suma relevância trazer esses corpos femininos negros escravizados para que seus nomes se reverberem e que se evidencie que o protagonismo feminino negro não começou agora, nem com a imersão de Dona Ivone Lara no mundo do samba: esse protagonismo é ancestral. Também na tentativa de restituir esse lugar e fincar narrativas ausentes ou pouco apresentadas pela historiografia tradicional, a escritora cearense Jarid Arraes, ora bebendo dos mitos construídos pela população negra, ora bebendo da historiografia, ficcionaliza, por meio da literatura de cordel, a história dessas mulheres e, apoiando-me nesta obra, convoco a presença dessas figuras.

Assim, comecemos a pensar nos mergulhos que a escrita de Arraes faz nos mitos já muito bem firmados na narrativa que atravessa o movimento negro. Os mitos que se ligam a oralidade surgem da falta de referências e de histórias sobre certos grupos marginalizados. É deste modo que emergem, na história do Brasil, Dandara e Luísa Mahin: duas figuras femininas negras, símbolos da luta contra a escravidão. Dandara, surge no romance “Ganga-Zumba”, do escritor mineiro João Felício. Ganga Zumba, tio de Zumbi, que foi o primeiro líder do grande Quilombo dos Palmares, governando entre 1670 a 1678. É a partir desta narrativa, que Dandara surge no imaginário popular e segundo Nei Lopes, é uma “personagem lendária da história de Palmares. Celebrada como a grande liderança feminina da epopeia quilombola, teria morrido quando da destruição da cidadela de Macaco. Contudo sua real existência está ainda envolta em uma aura de lenda” (LOPES, 2011, n.p). Embora não haja textos que fundamentem sua existência, a figura de Dandara existe e sobrevive no imaginário da população negra e, conseqüentemente, é esse imaginário que alimenta os versos de Arraes. Na ficção, assim como na narrativa popular, Dandara não foi apenas o amor do líder quilombola Zumbi, mas foi também uma grande guerreira que “lutava capoeira e combatia nos diversos ataques a Palmares, no século 17, em Alagoas. Não há confirmação histórica se ela nasceu aqui no Brasil ou na África, mas Dandara sempre lutou contra a escravidão e participou ativamente da resistência do quilombo” (ARRAES, 2017, p.53). Percebamos que o mito constrói uma outra possibilidade de existência para o corpo feminino negro na história

do nosso país; é o mito também que nos instiga a pensar a possibilidade de ocupar outros espaços, porque, numa mentalidade patriarcalista, para Dandara estaria reservada unicamente o lugar de mulher de Zumbi, mas a história que ecoa pelas ruas é diferente da visão tradicional. É a ficção, que se banhava na oralidade, fazendo-nos vislumbrar possibilidades outras.

A figura de Luísa Mahin surge, em 1880, em uma carta do escritor abolicionista brasileiro, Luiz Gama, enviada ao jornalista Lúcio de Mendonça:

Sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina (Nagô de Nação) de nome Luiza Mahin, pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã. Minha mãe era baixa de estatura, magra, bonita, a cor era de um preto retinto e sem lustro, tinha os dentes alvíssimos como a neve, era muito altiva, insofrida e vingativa. Dava-se ao comércio – era quitandeira, muito laboriosa, e mais de uma vez, na Bahia, foi presa como suspeita de envolver-se em planos de insurreições de escravos, que não tiveram efeito. Era dotada de atividade. Em 1837, depois da Revolução do dr. Sabino, na Bahia, veio ela ao Rio de Janeiro e nunca mais voltou (GAMA, 2011, p. 199).

A partir daí, Mahin passa a sobrevoar textos e versos de Gama, como no poema “Minha mãe”. Foram essas narrativas que colaboraram para a construção da figura mitológica que hoje conhecemos como Luísa Mahin. A imagem de Mahin está tão consolidada na história da população negra que a sensação que dá é que temos certeza de sua existência; sensação que se fortalece com os versos de Arraes: “uma africana vinda da Costa da Mina, onde teria sido princesa, vendida depois como escrava. Foi trazida ao Brasil e alforriada em 1812” (ARRAES, 2017, p. 93). O mito mais uma vez no lugar de preencher o vazio existente sobre o protagonismo feminino negro na história nacional. Segundo as narrativas que atravessam a história de sua existência, Mahin lutou ativamente contra o regime escravocrata, como podemos verificar em:

A resistência negra também se deu em termos de movimentos urbanos armados como aqueles que, iniciando-se em 1807 na cidade de Salvador, culminariam com a famosa Revolta dos Malês (mulçumanos) em 1835. Sua importância maior reside no fato de que, diferentemente dos demais, seu objetivo primordial era a efetiva tomada de poder. Nela se destacaria a figura de uma mulher extraordinária, Luísa Mahin, que não só participou da organização como também da luta armada contra a minoria branca (GONZALEZ, 2020, p. 53).

Outra grande figura foi Aqualtune, uma princesa africana, que “liderou um exército de 10 mil homens para combater a invasão de seu reino no Congo, em 1695. Quando perdeu a guerra, foi escravizada e trazida para o Brasil, onde foi vendida como escrava reprodutora” (ARRAES, 2017, p. 33). A princesa escravizada, que inúmeras vezes foi estuprada para

gerar outros seres humanos que também seriam escravizados, conseguiu, dentro deste contexto, fugir e encontrar um quilombo, uma rede de irmãos, onde manteve vivo seus costumes e tradições. Ao que tudo indica, foi mãe de Ganga Zumba, e também, como nos falam os versos do cordel: “Segundo essa tradição/ Foi avó doutro guerreiro/ De imensa relevância/ Para o negro brasileiro/ Era Zumbi dos Palmares/ Liderança por inteiro” (ARRAES, 2017, p. 31).

Lembremos também de Zacimba Gaba, outra princesa escravizada que veio de Cabinda, Angola. Desembarcou no estado do Espírito Santo e foi descrita como uma “negra rebelde” (ARRAES, 2017, p. 157) por tentar fugir do cativeiro. A altivez da princesa angolana muito incomodou o escravagista José Trancoso, que a prendeu na casa-grande, onde ela era torturada e estuprada rotineiramente. Segundo os versos do cordel de Arraes, Zacimba toda noite cantava aos orixás clamando por liberdade, era a fé que mantinha a chama da esperança acesa. A escravizada, com ajuda dos outros escravizados, matou, lentamente, Trancoso envenenado e quando ele morreu, ela “liderou a fuga com os outros negros e formou um quilombo, onde comandava emboscadas noturnas para libertar escravos dos navios negreiros que ancoravam naquela região” (ARRAES, 2017, p. 163).

Este breve retorno ao passado escravocrata brasileiro, faz-nos refletir sobre o apagamento da figura feminina negra da história matriz do país, na mesma medida em que demonstra a força advinda dessas mulheres, compreendendo que, diferente das narrativas que atravessam o imaginário nacional, o povo preto lutou aguerridamente contra as forças que o violentavam, tal qual afirmara Gonzalez:

Desnecessário dizer que o negro não deixou de também participar nos movimentos de libertação nacional, ocorridos tanto no período colonial quanto no império. Referimo-nos à chamada Revolta dos Alfaiates, à Confederação do Equador, à Sabina, à Revolução Praieira etc. Mas o fato é que, apesar de sua importante contribuição, o negro jamais recebeu os benefícios obtidos pelos demais setores (“brancos”) da sociedade brasileira (GONZALEZ, 2020, p. 52).

Ancorando-se no imaginário escravagista, as representações que giram ao redor do corpo feminino negro na literatura, na canção popular, na teledramaturgia, funcionam como uma espécie de canal comunicativo que sintoniza imagens estereotipadas destes corpos, corroborando a perpetração de práticas desumanizadoras, negando-lhes “o estatuto de sujeito humano. Trata-os como objeto. Até mesmo como objeto do próprio saber” (GONZALEZ, 2020, p. 84), no qual não reconhecem Dandara, Luísa Mahin, Aqualtune, Zacimba Gaba, Tia Ciata, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Dona Ivone Lara, Elza Soares e Alaíde

Costa como corpos agentes para se pensar e cantar o Brasil; para se refletir a dita identidade nacional, porque neste canal o protagonismo feminino negro sob a perspectiva da literatura brasileira canônica:

desde a sua formação até a contemporaneidade, apresenta um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra. A representação literária da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor. Interessante observar que determinados estereótipos de negros/as, veiculados no discurso literário brasileiro, são encontrados desde o período da literatura colonial (EVARISTO, 2005, p. 52).

Consoante a esta reflexão, o professor Eduardo de Assis Duarte afirma que o protagonismo feminino negro:

É, entretanto, um protagonismo marcado, em muitos casos, pela permanência, na ante cena textual, do mesmo projeto de desumanização que subjaz à estereotipia. Ele se manifesta em construções que ressaltam, por exemplo, a sensualidade e a disponibilidade para o sexo sem compromissos ou consequências, novamente de acordo com imagens sociais determinadas a priori, como o da “mulata assanhada” entre outras. Enquanto forma de aprisionamento social e cultural, o estereótipo petrifica as identidades em figurações de face única, ralas e carregadas de univocidade. Com isto, estabelece uma linha de continuidade entre construções propriamente literárias e um imaginário social eivado de preconceitos (DUARTE, 2013, p. 147).

Em realidade, este ponto nos faz pensar quão nocivo é a repetição da representação estereotipada do corpo feminino negro – a exemplo, temos no *Cortiço*, a figura de Bertoleza e de Rita Baiana, uma animalizada e outra hipersexualizada pela narrativa de Aluísio de Azevedo – porque esta repetição reforça uma narrativa de nação racista.

O racismo se estende para todas as práticas que, em suas origens, relacionam-se com o sujeito negro, basta olharmos para atualidade: há inúmeros casos de terreiros invadidos, religiosos que sofrem perseguições e a laicidade do Estado sempre sendo posta em questão. Afinal, como vocifera a voz da canção “Exú nas escolas” – letra de Kiko Dinnuci e Edgar, presente no álbum *Deus é mulher* da Elza Soares, outro corpo feminino negro, lançado em 2018 – “Num país laico/ Temos a imagem de César na cédula e um ‘Deus seja louvado’”, (SOARES, 2018, faixa 2). Isso comprova que esse projeto de demonização voltado para as religiões de matriz africana funciona como um mecanismo inferiorização e subalternização desta cultura, promovendo nos adeptos dessas religiões uma sensação inesgotável de não pertencimento; aquela presença “fora do lugar”, que descreveu Simas, Lopes e Kilomba mais acima.

É importante elucidar que, à revelia desta literatura hegemônica, havia uma literatura de autorrepresentação do corpo negro; o corpo negro representando a si e ao outro. Podemos pensar na figura da Maria Firmina do Reis, por exemplo, primeira romancista brasileira. O ponto é que essa literatura não teve – e hoje caminhamos a passos lentos – o espaço que lhe era merecido, porque não interessava a elite dominante diversificar as vozes historiográficas, já que isso afetaria diretamente a detenção de poder. Por isso, a manutenção dessa perspectiva da narrativa de nação, posto que é ela quem “cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que a história se torne a única história” (ADICHIE, 2019, p. 26).

Então, vem o corpo feminino negro de Dona Ivone Lara e se impõe ao ser as mãos que, além de escrever, tocam cavaquinho e a voz que canta a sua subjetividade e a subjetividade de outros corpos femininos negros. Quer dizer, podemos pensar nesta voz cancional, a voz da canção, como sendo uma contranarrativa, porque se direciona na contramão do que reverbera a história hegemônica. Sua voz é uma forma de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1940, p. 225). Aqui, este corpo não é falado e descrito em terceira pessoa:

há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (EVARISTO, 2005, p. 54).

Através do canto de Dona Ivone Lara, reconhecemos muitas outras histórias que são o avesso das que circularam – e circulam ainda em certa medida – pelas ruas de nosso Brasil. Este “sujeito-mulher-negra” evoca a pluralidade de sujeitos e se outrora as histórias foram usadas para sangrar e inferiorizar corpos como o nosso, aqui o canto de Dona Ivone nos devolve a humanidade, porque se há histórias que despedaçam a dignidade de um povo, há também as que reparam essa dignidade despedaçada (ADICHIE, 2019). A escrita de Dona Ivone firmada em sua voz reconstrói a nossa subjetividade, afinal, como nos lembram as vozes de “Sorriso negro” (LARA, 1981, faixa 7), “negro é a voz da verdade / negro é destino, é amor / negro também é saudade”.

2 “A VOZ DE MINHA MÃE ECOOU BAIXINHO REVOLTA NO FUNDO DAS COZINHAS ALHEIAS”: O CANTO QUE REAPRESENTA MEMÓRIAS NEGRAS

A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo sob critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer o próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se “à escuta” (BÂ, 2010, p. 212).

Recordar. Memorar. Relembrar. Evocar. Recontar. Amiudar. Rememorar. *Stolpersteine*: pedras de tropeço. As mais de 60 mil placas espelhadas por toda a Europa, que indicam o nome, a data de nascimento e a data em que cada vítima foi levada para um dos campos de concentração, sinalizam que na casa da frente vivia um judeu que foi cruelmente morto pelo regime nazista. Faz-me lembrar – está aí um verbo que atravessa a nossa existência e toma nosso cotidiano, passamos parte da vida lembrando de causos tristes, alegres, embaraçosos, instigantes ou reavivando versos de um poema ou de uma canção, quando não são eles que nos devolvem ao passado – do nosso poeta gauche, entretanto, o que fica no meio do caminho aqui é a memória. A memória se personifica em uma pedra que está pelo caminho; esta pedra-memória tem a função de reacender a tragédia do holocausto. A Alemanha tomou para si a responsabilidade de manter viva memória, seja através dos museus, como o memorial Auschwitz-Birkenau – o que era o maior campo de concentração, torna-se, em 1947, dois anos após a libertação dos que ainda estavam vivos, memória viva da crueldade humana –, seja por meio das cerimônias que acontecem todo 27 de janeiro para lembrar este mesmo dia em 1945, quando os prisioneiros foram libertos pelos soldados soviéticos ou, ainda, através da educação, na qual os alunos são expostos a uma vasta discussão sobre o regime nazista, extrema direita, xenofobia. Eles têm acesso a documentários que mostram toda a desumanidade nos campos de concentração, tudo sendo apresentado de maneira exaustiva para gerar o horror a fim de que nunca mais se repita na história da humanidade. Há todo um processo de construção e de consolidação de uma memória coletiva sobre o horror que representou o nazismo.

Ouçou um sussurro ao pé do ouvido ecoando os versos: “A voz de minha bisavó / ecoou criança / nos porões do navio. / Ecoou lamentos de uma infância perdida.” (EVARISTO, 2017, p. 24); um eco que insiste em me dizer que é importante “embarcar nas águas da memória, içar velas mar adentro, retomar o caminho, buscar a história emaranhada em direção à volta” (EVARISTO, 2012, p. 160), então, eu retomo. Repenso no horror do holocausto;

penso em como a sociedade, de maneira geral, se solidariza (e isso é o mínimo) com este ocorrido. Em seguida, ainda refazendo o caminho, me assusto com a maneira pela qual a sociedade brasileira lida com a desumanidade que aqui teve um berço e que ainda hoje é vívida em nossas estruturas sociais: a escravidão. Será que o horror só será horror a depender da cor da pele? Refresco nossas lembranças para rememorarmos o noticiário de setembro de 2022: “Peritos do Instituto de Criminalística de Sergipe concluíram que Genivaldo Santos, de 38 anos, morreu em virtude de uma asfixia mecânica provocada por um componente químico em sua corrente sanguínea”, assevera o G1, de Sergipe. Isso mesmo, aos olhos de todo o país, mais um homem negro é assassinado vilmente por policiais. Pouca comoção frente a esta barbaridade aterrorizante. Não seria isto um exemplo límpido de que o ranço escravocrata assombra a sociedade brasileira? Não seria isto um exemplo lúcido do horror na contemporaneidade? Não deveria haver aqui uma pedra-memória em nossos caminhos? Mil vezes sim, mas o poder colonial trabalhou fortemente no imaginário social para que brutalidades como essas não fossem vistas como tais.

O pesquisador Francisco Phelipe Cunha Paz (2019), em seu ensaio sobre a memória e reflexões contracoloniais, resgata em seu texto o termo “memoricídios”, que fora apresentado pela professora Giselle Beiguelman, no qual consiste no “esforço de produção de apagamentos, silenciamentos, morte da memória, tanto da memória da violência colonial, como a morte da memória das heranças e patrimônios negros ou qualquer traço que possa simbolizar ou potencializar uma resistência a partir do passado” (PAZ, 2019, p. 151). Essa morte da memória integra um projeto de nação, ao qual resulta em uma sociedade que pouco relaciona a escravização como um período de barbárie (PAZ, 2019). Essa morte dá-se numa perspectiva coletiva, mas também faz parte de um mecanismo colonial usado contra o indivíduo negro:

As estratégias do colonialismo em tentar controlar os mecanismos de produção e gestão das memórias dos povos negros na diáspora, entre lembranças e esquecimentos, é uma das facetas necropolíticas que gesta o não-ser e justifica a morte do ser negro, que é também a possibilidade da morte do corpo biológico, mas, sobretudo, a morte da memória, do passado, da sua história e ancestralidade, e assim a morte dos seus conhecimentos ancestrais. Sabe-se que em alguns lugares do território africano os escravizados eram obrigados a participarem de pequenos “rituais” de morte da memória, como a “árvore do esquecimento”. Eram obrigados a dar sucessivas voltas em torno da árvore e esquecer os nomes [muitos eram batizados com nomes cristãos], suas famílias [muitas famílias mesmo que capturadas juntas eram separadas antes de serem embarcadas], lembranças de quem eram. Aos africanos esquecer era a única coisa que deveriam lembrar. Suas experiências, os conhecimentos e as memórias eram lançadas ao mar, que pela sua enormidade e vastidão procurava, aos olhos do colonizador, representar uma espécie de portal do não retorno, de ruptura com suas memórias e heranças, seu complexo cultural, social e cosmológico, partindo ao novo mundo como corpos vazios, desumanizados, bestializados, mortos (PAZ, 2019, p. 152).

A morte acima vem atrelada ao esquecimento que fora imposto; a morte da memória é a morte sujeito, é o “sequestro do ser-que-era” (PAZ, 2019, p. 153): a morte da identidade, dos laços familiares, dos costumes. Todos esses elementos configuram, como aponta o autor, em necropolíticas das memórias negras, no qual podemos enquadrar, por exemplo, a criminalização que sofreu o próprio samba, o que confirma que o esquecimento idealizado não ocorreu de fato. Isso porque, apesar dos memoricídios e do epistemicídio, o corpo negro conseguiu manter viva e reelaborar suas práticas e costumes ancestrais. São memórias que foram “constantemente lembradas e historicamente negadas, excluídas, expurgadas, subalternizadas e apagadas nas narrativas das memórias da nação de pretensões hegemônicas” (PAZ, 2019, p. 157); memórias que foram lembradas por Dona Ivone Lara. É por isso que há todo um empenho em desacreditar a produção de conhecimentos desses povos e menosprezar suas práticas de transmissão de memória, a fim de que não se rasure o projeto de morte das memórias negras.

Ao falar de memória, recorreremos à África e falamos de culturas e de ensinamentos que se originam na oralidade. Segundo Amadou Hampaté Bâ (2010), escritor malinês, a partir da tradição bambara do Komo – uma escola de iniciação do Mande –, a Palavra é uma força fundamental que provem do Ser Supremo, criador de todas as coisas, *Maa Ngala*. Palavra, *Kuma*, é “o instrumento de criação: ‘Aquilo que *Maa Ngala* diz, é!’, proclama o chantre do deus de Komo” (BÂ, 2010, p. 170). O escritor expõe ainda a narração contada acerca da gênese primordial, que era contada no retiro que ocorria para o processo de iniciação:

Não havia nada, senão um Ser.
 Este Ser Supremo era um Vazio vivo,
 A incubar potencialmente as existências possíveis.
 O Tempo infinito era moradia desse Ser-um.
 O Ser-um chamou-se *Maa Ngala*.
 Então ele criou “Fan”,
 Um Ovo maravilhoso, com nove divisões

No qual introduziu os nove estados fundamentais da existência.
 Quando o Ovo primordial chocou, dele nasceram vinte seres fabulosos que constituíram a totalidade do universo, a soma total das forças existentes do conhecimento possível.

Mas aí!, nenhuma dessas vinte primeiras criaturas, revelou-se apta a tornar-se o *interlocutor* (*kuma nyon*) que *Maa Ngala* havia desejado para si.

Assim, ele tomou de uma parcela de cada um desses vinte criaturas existentes e misturou-as; então, insuflando na mistura uma centelha de seu próprio hálito ígneo, criou um novo Ser, o Homem, a quem deu parte de seu próprio nome: *Maa*. E assim esse novo ser, através de seu nome e da centelha divina nele introduzida, continha algo do próprio *Maa Ngala* (BÂ, 2010, p. 170, 171)

A essencialidade da oralidade para as tradições africanas já se apresenta na cosmogonia: o Ser Supremo, tendo necessidade de ter alguém para dialogar; alguém para ser seu interlocutor, cria o primeiro homem, *Maa*. A fala é, nesse contexto, um dom de deus, *Maa Ngala*. À medida em que o criador falava com sua criatura, dotava esta da capacidade de responder, dá-se o surgimento do diálogo (BÂ, 2010). *Maa* transmitiu aos seus descendentes tudo o que aprendeu com o Ser Supremo e assim teve início a “grande cadeia de transmissão oral iniciatória da qual a ordem de Komo diz-se continuadora” (BÂ, 2010, p. 171). *Maa Ngala* transferiu para *Maa* três potencialidades do poder, do saber e do querer que existiam nos vinte primeiros seres, entretanto, tais forças só foram vivificadas através da fala, esta que possibilitou a movimentação das potencialidades, ou seja, a oralidade como meio de criação. Essas movimentações são divididas em três fases: na primeira, os pensamentos; na segunda, o som e, na terceira, a fala, por isso, “a fala é, portanto, considerada a materialização, ou exteriorização, das vibrações das forças” (BÂ, 2010, p. 172).

Dentro dessas tradições, a fala que possui a capacidade de criar, como acabamos de ver, possui também o poder de conservar ou destruir algo, por isso ela é o agente ativo da magia africana. É interessante o adendo que Bâ (2010) faz ao discorrer sobre esse ponto: “magia” em África se refere ao controle das forças, é a harmonização das potencialidades que foram desequilibradas devido a violações das leis sagradas; ela não é uma prática boa ou ruim, o que dirá isso será a utilização que dela será feita. Já na Europa, esse termo sempre será entendido como algo ruim, porque isso faz parte do projeto de deslegitimação de tudo o que é oriundo de África. Em termos de Brasil, que possui uma visão de mundo e de culturas eurocêntricas, essa percepção de “magia” como algo maléfico não muda, ao contrário, é usada para justificar o racismo religioso, por exemplo. Nessa perspectiva, todas as religiões de matriz africana são compreendidas como algo ruim, porque a ideia de magia – que, originalmente, é uma força neutra – que foi propagada é esta: todos os praticantes dessas religiões usam a magia para fazer o mau. Em contrapartida, o praticante do catolicismo ou do cristianismo, por exemplo, desconsideram que, sentado ali ao seu lado no culto, pode haver um irmão em Cristo desejando o seu mau ou desejando-o para qualquer outra pessoa; ou vamos mais a fundo, temos representantes políticos que se autoproclamam representantes dessas religiões e que só proferem discursos de ódio, tais como “o erro da ditadura foi torturar e não matar”. Essas palavras não teriam poder nenhum? No mínimo, no nosso mundo físico, essas palavras podem influenciar pessoas a liberar suas raivas das maneiras mais cruéis e criminosas possíveis, como invadir escolas atirando em crianças. Mas esses comportamentos fazem com que essas religiões sejam apontadas como práticas maléficas? Não. Urge a

necessidade de aceitarmos que, enquanto seres humanos, somos dotados de amor, de solidariedade e de alegria, mas também tem o outro lado: o egoísmo, a maldade, a avareza; isso é a dualidade complexa do ser humano. Reconhecer a existência dessas duas faces é o primeiro ponto para que consigamos refletir criticamente nossas ações ante a esses sentimentos. Quer dizer, a maldade em si nada tem a ver com religião, mas com a natureza humana, afinal, “nem a magia, nem e o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna maus ou ruins” (BÂ, 2010, p. 173).

Outro ponto acerca da deslegitimação dos saberes africanos é desvalorização dessa oralidade, fonte da tradição de África. Como vimos, a palavra e a fala são de suma importância dentro da cosmogonia africana e para toda tradição, posto que não tem como submergir nos estudos sobre esses povos e não se apoiar “nessa herança de conhecimentos de toda a espécie, pacientemente transmitido de boca a ouvido, de mestre a discípulo” (BÂ, 2010, p. 167). Então, quando o poder colonial invade África, ele deixa de lado ou persegue, por exemplo, os tradicionalistas – os arquivistas de fatos passados –, porque buscava destruir as tradições locais para implementar as suas próprias. Começa a se delinear e difundir a ideia de que a cultura estaria intrinsecamente ligada à escrita, logo um povo sem escrita seria um povo sem cultura. É importante ressaltar que essa ideia de cultura vem intimamente ligada à Europa, assim sendo, os costumes, as manifestações artísticas, as ferramentas de perpetuação de saberes que não reproduzem os ideais europeus, não serão entendidos e assimilados como elementos culturais, como vimos, anteriormente, na história do samba. Daí, o que alguns estudiosos fazem é colocar em questão a confiabilidade da oralidade: será que a oralidade é tão confiável quanto a escrita para narrar fatos passados? (BÂ, 2010). O escritor malinês, para responder a esse questionamento, constrói um raciocínio básico para pensar o processo da escrita, no qual a oralidade antecede-a, já que é daquela que esta nasce. Antes da materialização da escrita, “o escritor ou estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal qual lhe foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ela mesma narra” (BÂ, 2010, p. 168) e acrescenta ainda:

Nada prova *a priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno que um testemunho oral transmitido de geração a geração. As crônicas das guerras modernas servem para mostrar como se diz (na África), cada partido ou nação “enxerga o meio-dia da porta da sua casa” – através dos prismas das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda; da avidez de justificar um ponto de vista. Além disso, nem mesmo os próprios documentos escritos se mantiveram livres de falsificações ou alterações, intencionais ou não, ao passarem sucessivamente pelas mãos dos copistas – fenômeno que originou, entre outras, as controvérsias das “Sagradas Escrituras” (BÂ, 2010, p. 168).

É muito interessante quando ele convoca o ditado africano para reafirmar o lugar da subjetividade no narrar: seja escrito ou oral, essa narração passa pelo véu da singularidade. Os colonizadores, ao chegarem em África, construíram uma narrativa e descreverem essa terra a partir de suas crenças, dos seus ideais e dos seus valores; o que eles viram das janelas de seus navios foram através das lentes de suas mentalidades. Por isso, o que viram não eram culturas, porque não eram como a deles. Por isso, fazer descrever na oralidade como mecanismo de narração do passado, porque este além de não ser o mecanismo deles, daria também a oportunidade de oferecer uma outra perspectiva para essa mesma terra, esta que aqueles objetivavam dominar, afinal, como nos ensina um provérbio africano – que é um gênero textual da oralidade – “até que os leões tenham suas histórias, os contos de caça glorificarão sempre o caçador”.

Outro ponto a ser discutido no que concerne ao excerto acima é a possível falta de veracidade que o relato oral pode oferecer, ponto de vista este que desconsidera o comprometimento que as tradições africanas possuem com a palavra e com a verdade. Como nos afirma Bâ (2010), uma sociedade na qual não há a escrita, o sujeito é a palavra que ele fala, logo, é o relato que narra; ele é a palavra, por isso é comprometido com o que diz, porque o dizer é envolvido no que ele que é. A fala tanto pode conservar a harmonia entre as potencialidades, como pode também, por causa da mentira, rompê-la. Isto porque:

A maior das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e de toda a sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio, como para os outros. [...] Agora podemos compreender melhor em que contexto mágico-religioso e social se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a ancestralidade. O apego religioso ao patrimônio transmitido exprime-se em frases como: “Aprendi com meu Mestre”, “Aprendi com meu pai”, “Foi o que suguei do leite de minha mãe” (BÂ, 2010, p. 174).

Entretanto, é preciso apresentar a ambivalência presente na figura dos *griots*, que é uma casta dividida em três categorias (BÂ, 2010). Os *griots* músicos, que tocam instrumentos, como por exemplo, o tantã, indispensável nas rodas de samba, eles são exímios cantores que mantêm viva a música antiga e são também compositores. Os *griots* embaixadores, que estão sempre ligados a uma família nobre fazendo a mediação nos desentendimentos que surgem. E os *griots* genealogistas, historiadores ou poetas, que são também contadores de histórias e grandes viajantes. Essa ambivalência se relaciona com a noção de verdade dita acima, tão respeitada e seguida pelos tradicionalistas, já que os *griots* “têm o direito de serem cínicos e gozam de grande liberdade [...] Podem às vezes contar mentiras descaradas que ninguém os tomará no sentido próprio. ‘Isso é o que *dieli* diz. Não é verdade verdadeira, mas aceitamos

assim” (BÂ, 2010, p. 193). Essa possibilidade de florear suas histórias é uma característica geral dos *griots*; isso quer dizer que não se estende a todos, nem todos ornamentam as histórias. Para exemplificar, há o *griot* que também é tradicionalista-*doma*, os quais transmitem informações que são modelos de confiabilidade, sendo a mentira proibida para essa classe. Esses tradicionalistas se enquadram na categoria do *griot-rei*, que é quem as pessoas procuram “por sua sabedoria e conhecimento, e, que embora capaz de divertir, jamais abusa dos seus direitos consuetudinário” (BÂ, 2010, p. 198). Quando vão ouvir uma história, as pessoas de antemão já sabem se estarão diante de uma história completamente verdadeira ou se haverá enfeites na narração, porque normalmente perguntam se se trata de uma narrativa de *deli* ou de *doma*. Se for de *deli*, todos saberão que poderá conter floreios da verdade, mas se for de *doma* saberão que estão diante de uma transmissão fiel, já que este é compromisso do tradicionalista-*doma* (BÂ, 2010).

Outro paralelo que é possível estabelecer é a aproximação entre oralidade, memória e canção. Primeiro porque a canção se concretiza na voz, já que “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial” (TATIT, 1996, p. 09). Justamente por acontecer na oralidade que grande parte dos estudos que tem este gênero híbrido como objeto de investigação, na ânsia de conferir “à canção popular um espaço de discussão no meio acadêmico” (MELLER, 2010, p. 46), centra-se no texto; é o texto escrito que torna este gênero passível de ser pesquisado. Essas análises, que consideram apenas um dos constituintes da canção – o texto –, respaldam, muitas vezes, suas reflexões em teorias que investigam poemas, gênero que possui outro processo de composição (MELLER, 2010). Para Ruth Finnegan (2008), umas das razões pelas quais não é comum que o estudo da palavra cantada se baseie na compreensão de que estamos diante de uma performance, ou seja, no entendimento de que a palavra cantada é uma encenação por meio da voz, está também relacionado ao:

Lugar privilegiado ocupado pela linguagem na longa tradição ocidental do discurso acadêmico. Algo que não pudesse ser captado por palavras, ou, no mínimo, descrito e analisado em palavras, parecia não fazer parte do domínio acadêmico – e por essa razão não constituía uma criação humana séria. As tecnologias da escrita e da imprensa endossam a substancialidade e a durabilidade das palavras escritas. São os textos verbais que aparentemente contêm “a coisa de verdade”. Não é de surpreender que a palavra escrita ou passível de ser escrita tenha com tanta frequência tido lugar central no estudo das canções – é ela que pode ser isolada para análise e transmissão (FINNEGAN, 2008, p. 19).

Como podemos ver, tanto a discussão sobre a transmissão de saberes em África, como o aprofundamento nos estudos da canção são atravessados pela supervalorização da escrita em detrimento da oralidade e do ritmo. Um poema no livro não é o mesmo que uma canção, que, para além da voz e da musicalidade, lança mão da gestualidade oral, que é uma característica da voz que fala por trás da voz que canta (TATIT, 1996). O suspiro, a inspiração, um riso no final do verso, são gestos que anunciam que por trás daquela voz que há um corpo vivo; e esses gestos também corroboram a aproximação entre cancionista e ouvinte, estimulando este a experimentar outras sensações, afinal, quem nunca se pegou rindo com certa malícia ao perceber uma risada quase imperceptível no meio de uma canção sobre paixão? Canção é texto, música e voz: todos esses elementos precisam estar presentes na análise deste gênero, afinal, a canção é “a ativação corporificada da voz humana” (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Deste modo, a existência da canção está imbricada a sua performance: “realizada em um tempo e espaços específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático da dança, da cor, de objetos materiais [...]” (FINNEGAN, 2008, p. 23, 24). A performance também é corporeidade, o interesse em saber quem é a voz que fala por trás da voz que canta é também um interesse neste corpo, porque é quem dá vida a essa voz que fala e que canta. Então, podemos pensar também em um corpo que canta a canção através de movimentos. O que nos leva a uma, das quatro regras mnemônicas, de Tomás de Aquino, da qual ele diz ser preciso buscar:

simulacros adequados das coisas que se deseja recordar [...] é necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos *sensibilia*; por esta razão, o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma (*apud* LE GOFF, 1990, p. 392).

É dizer, a memória está atrelada ao corpo (LE GOFF, 1990). Isso me devolve a figura de Dona Ivone Lara e leva-me até uma apresentação que assisti no Youtube. O vídeo é um trecho do show de lançamento do CD *Delicado*, de Warley Henrique, lançado em 2008, no qual das dez faixas que compõem o disco, a quarta, “Nasci para sonhar e cantar”, é uma composição de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho. No trecho deste show, Dona Ivone está cantando “Candeeiro da vovó” (LARA; CARVALHO, 1997, faixa 05). Ela canta o samba inteiro de pé, sambando no miudinho, depois ela se senta para repetir toda a letra e de repente se levanta, inclina o tronco para frente, com o punho cerrado, o braço esquerdo fica indo para frente e para trás, o direito sobe e desce, e emiti uns sons como “i”, “ou”, “i”, “ou”. Quando

ela deixa o tronco ereto, a mão esquerda fica encostada nas costas, ela movimentava os ombros, olha por cima deles, solta uma risada, começa meio que saltitar e volta a cantar o samba. Não tem como ver essa performance e não ser levado a lembrar das danças que acontecem nas festas das religiões de matriz africana. É um corpo que conta uma tradição religiosa; é um corpo-memória, que através de movimentações específicas, é capaz de trazer, para o presente, marcas que remetem a religiosidade africana, logo presentificam esta religiosidade, posto que o existir da performance está no agora (FENNEGAN, 2008).

Figura 22, Dona Ivone Lara no lançamento do CD Delicado, de Warley Henrique



Fonte: Youtube – Canal Warley Henrique, 02/05/2019

A segunda relação que é possível estabelecer entre oralidade, memória e canção é o fato de que esta última pode servir como um dispositivo capaz de acionar memórias, afinal é muito comum que, ao ouvirmos uma canção, sejamos, imediatamente, transportados para um episódio vivido. Eu, por exemplo, sempre que ouço Whitney Houston, “*I will always love you*”, Billy Paul, “*Me and Mrs. Jones*”, ou ainda Stevie Wonder, “*My cherie amour*”, fecho olhos e pronto: é sábado à tarde, estou lá na varanda da minha mãe, estamos juntas deitadas na rede, escutando JB; ela arrisca no inglês e me diz: “é, tá pensando o quê, preta? Antigamente era só música assim nos bailes! Ai, que delícia, aquela época era muito boa!”. Curiosamente, a partir de uma canção, ela também revia sua juventude e me contava suas histórias. Aqui, a canção me salva da ausência mais dolorida da minha vida, porque fecho olhos e ela está ali, posso escutar a sua voz, a sua gargalhada e tudo parece real. Isso porque a canção é capaz de causar uma ruptura com o tempo presente:

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se construir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. Transforma o tempo perdido em tempo ganho. Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento do tempo (basta lembrarmos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias) (TATIT, 1996, p. 20).

Ainda pensando nesses pontos de aproximação, assim como a canção, o tempo que atravessa a memória africana é o presente. Ao narrar um feito passado, o indivíduo não está relembando o ocorrido, ele está trazendo o feito para o tempo presente, “do qual todos participam, o narrador e toda sua audiência” (BÂ, 2010, p. 208). Isso é dizer que a memória africana também se presentifica por meio da oralidade:

Aí reside toda arte do contador de história. Ninguém é contador de história a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem-se testemunhas vivas e ativas desse fato. Ora, todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias. Quando um estrangeiro chega uma cidade, faz sua saudação dizendo: “Sou vosso estrangeiro”. Ao que lhe respondem: “Esta casa está aberta para ti. Entra em paz”. E em seguida: “Dá-nos notícias”. Ele passa, então, a relatar toda sua história, desde quando deixou sua casa, o que viu e ouviu, o que lhe aconteceu, etc., e isso de tal modo que seus ouvintes o acompanham em suas viagens e com ele as revivem. É por esse motivo que o tempo verbal da narrativa é sempre o presente (BÂ, 2010, p. 208).

São vários os elementos – tanto os que atravessam a canção, como os que perpassam a memória africana – que nos confirmam e nos dão a sensação de presença ao ouvir as canções de Dona Ivone. A voz da canção, por exemplo, ao restituir cenas da escravidão, faz com que “o passado se torne presente” (BÂ, 2010, p. 209) e que nós, enquanto ouvintes, nos tornemos testemunhas vivas e ativas desse passado.

Outro ponto é que enquanto o processo de memorização da aprendizagem para as sociedades com escrita dá-se por meio da repetição de palavras, as sociedades sem escrita tem o canto como a principal prática para a memorização *ne varietur*, outorgando à memória liberdade e mais capacidade para criar (LE GOFF, 1990). Le Goff evidencia, a fim de exemplificar este ponto, uma nota de Júlio César, imperador romano, presente em um texto no qual ele relata sobre as ações militares nas Guerras da Gália, de 58 a.C. a 52 a.C. Nesta nota, César falou acerca dos druidas, uma espécie de sacerdote que guardava na memória todo conhecimento adquirido em muitos anos de estudos, alguns, inclusive, chegaram a permanecer na escola por vinte anos armazenando conhecimento. Para esta classe sacerdotal não era permitido transcrever os preceitos de sua ciência, o que para o imperador poderia se justificar por dois motivos: primeiro porque não queriam difundir seus costumes e nem ver seus jovens confiando puramente na escrita,

deixando a memória de lado; e, segundo, porque o acesso ao texto gera uma falta de cuidado com o aprendizado memorizado, ocasionando na diminuição da memória. Bâ (2010), ao discorrer sobre os diferentes ofícios tradicionais, aponta como eles estão intrinsicamente ligados à oralidade, a exemplo do artesão. Primeiro, é preciso entender que, na sociedade tradicional africana, toda atividade humana guardava um lado sagrado, oculto, sobretudo práticas que exploravam a matéria e a transformava em algo. Por isso, a atividade do artesão “estava ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem em uma revelação inicial. A obra do artesão era sagrada, porque ‘imitava’ a obra de *Maa Ngala* e completava sua criação” (BÂ, 2010, p. 185). Conforme orienta a tradição bambara, *Maa Ngala* não deixou todas as coisas acabadas ao criar a terra, com objetivo de que *Maa* as completasse. Nesse sentido, a prática artesanal seria entendida como uma repetição da criação original, já que o artesão também cria coisas, “portanto, ela ‘focalizava’ uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais” (BÂ, 2010, 185). O trabalho do artesão tradicional era desenvolvido seguido de cantos rituais. A partir dessas exemplificações, o autor estabelece diferenciação entre a educação ocidental e a tradição oral:

Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto que o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto. Por essa razão, a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem (BÂ, 2010, p.189).

Este canto, que é utilizado como prática de memorização e manifestação da sacralidade da Palavra, é capaz também de imortalizar um corpo através do equilíbrio entre texto e melodia. É por isso que Tatit (1996) chama o cancionista de malabarista. Esta ideia de imortalidade está diretamente imbricada na voz que canta e nas construções melódicas das canções, posto que, segundo ele, a voz que fala é efêmera, enquanto que a voz que canta “[...] pronuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas” (TATIT, 1996, p. 16), justamente por vir acompanhada de uma musicalidade. Musicalidade que presentifica o corpo que canta, assim como aquilo que é cantado, visto que “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora” (TATIT, 1996, p. 20). Isto se dá devido ao processo de figurativização, que discorre o autor, porque é o que gera, numa relação entre melodia e texto, um efeito enunciativo, tal qual se

percebe na canção, já mencionada, “Tiê”, em que este efeito se dá nos versos em que a voz cancional invoca seu pássaro de estimação. Podemos exemplificar ainda com a figura de Vovó Maria, que é reavivada pela voz da canção de “Festa de Santo Antônio” (MANGUEIRA, 1976, faixa 6). Neste samba, a mais velha é descrita pelo sujeito cancional como sendo alguém que influenciou a sua religiosidade; uma religiosidade ancestral, visto que influenciada por África, em que o termo “*Ianga*” é uma variação da palavra *Nyanga*, palavra encontrada na literatura moçambicana, para se referir a médicos-sacerdotes. Nos versos da canção, o termo ganha uma significação mais espiritual – a grafia também aparece em maiúscula, o que confere todo um caráter de reverência e respeito –, uma força capaz de trazer a cura: “Eu dei pulos de alegria / chorei de emoção / quando a Vovó Maria / me levando pela mão / disse filha Pai Ianga / é a nossa proteção”. O passado se coloca nesses versos para trazer à tona memórias ligadas à religiosidade que forma parte do presente da cultura brasileira, ademais a relação entre passado e presente é “inevitável e legítima, na medida em que o passado não deixa de viver e de se tornar presente” (LE GOFF, 1990, p. 20). Quando o cancionista coloca e evoca essa figura em seus versos, ele não apenas a imortaliza, mas também apresenta uma outra perspectiva historiográfica possível, em que a história, o passado e o presente estão interligados; uma perspectiva cujos deuses das religiões de matrizes africanas não são demonizados, por isso são cantados abertamente; ele, por meio da voz, materializa um protagonismo feminino negro e enaltece elementos advindos de África. É possível também pensar essa evocação como uma prática também feita pelos os *griots*, que “tomaram parte em todas as batalhas da história, ao lado de seus mestres, cuja coragem estimulavam lembrando-lhes toda a genealogia e os grandes feitos de seus antepassados. Para o africano, a invocação do nome da família é de grande poder. Ademais, é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano” (BÂ, 2010, p. 196). Ou seja, Dona Ivone, saúda os seus ancestrais em muitos dos seus sambas, tal qual fazem os *griots*.

Figura 23, griot se apresentando em Camarões



Foto: Prosper Pérez/WikiCommons. Fonte: Revista Xapuri, 14/03/2023

A medida em que aproximamos fala e canto, – já que a “a voz que fala é a voz que canta” (TATIT, 1996, p. 13) e ainda, segundo a tradição oral africana, “para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo” (BÂ, 2010, p. 174) – conseguimos estabelecer uma relação entre esse cantar de Dona Ivone e a oralidade africana, em que o falar, esse dom divino, é a materialização ou exteriorização das forças (BÂ, 2010). É dizer, nesta perspectiva, que também voltamos à ideia de presentificação já mencionada: ao cantar Vovó Maria Joana, por exemplo, a voz da canção não apenas materializa este corpo através de sua voz, mas também petrifica um aprendizado religioso que obteve dessa figura mais velha. Por isso, é possível estabelecer esse caminho da tradição oral africana, visto que, em muitos momentos, a cancionista canta esta herança ancestral que é a essencialidade da oralidade africana: contar e recontar para que os ensinamentos deixados pelos mais velhos atravessem o tempo. Aqui, a manutenção da memória se consolida na oralidade sincopada.

Em uma sociedade sem escrita, essa memória dita acima é mais desenvolvida (BÂ, 2010), porque ela está o tempo todo sendo instigada, trabalhada. Anteriormente, vimos o caso dos druidas, os quais tinham toda uma preocupação com os mais jovens para que não apoiassem a memória na escrita e, se olharmos para nossa sociedade, conseguimos perceber nitidamente que é isso que ocorreu conosco: a escrita é a bengala da nossa memória. Precisamos anotar nossos compromissos; precisamos escrever datas importantes em *post it* e

espalhar pela casa, porque se não esquecemos; precisamos de despertador com título “tomar remédio agora”, se não perdemos a hora. Aí há dois pontos: elas são ferramentas que nos ajudam a cumprir obrigações, mas também são elas que, em certa medida, deterioram mais e mais nossa capacidade de armazenamento de informações. Por isso, a minha surpresa ao me deparar com a capacidade que os tradicionalistas possuem de guardar histórias em sua totalidade e reconstitui-las dessa maneira. Essa memória registra e fixa todo o cenário, os personagens e cada detalhe que perpassa por esses elementos e quando o tradicionalista vai contar sobre esse acontecimento, ele não pode resumir, até porque “resumir uma cena, equivale para ele, a escamoteá-la” (BÂ, 2010, p. 209).

Isto me faz construir, curiosamente, um paralelo com a figura da Musa: uma voz feminina, que possui um canto onisciente e detém o relato absoluto dos acontecimentos históricos e que, justamente, por ser uma narrativa detalhada, a verdade sobre os fatos, essa narrativa não é audível aos ouvidos humanos. É aqui que entra a função do poeta: ouvir esse relato, construir um segundo relato parcial e, por isso, agora audível aos nossos ouvidos, porque ele é “a forma audível do inaudível, a voz sonora da Musa muda” (CAVARERO, 2011, p. 119). É por isso que, quando leio que a reconstituição que o tradicionalista faz dos acontecimentos é em sua totalidade, penso na Musa, figura que, aliás, fora evocada por Dona Ivone em alguns dos seus sambas, como em “Nas asas da canção” (LARA, 2001, faixa 3). Não à toa que as Musas, segundo a mitologia grega, eram filhas de *Mnemosine*, deusa da memória, e Zeus. *Mnemosine* é o antídoto do Esquecimento, por isso “no inferno órfico, o morto deve evitar a fonte do esquecimento, não deve beber no Letes, mas, pelo contrário, nutrir-se da fonte da memória, que é uma fonte da imortalidade” (LE GOFF, 1990, p. 378). Percebamos aí que mais uma vez, voltamos a ideia de imortalidade que, se mais acima, se manifestava por meio da palavra ritmada, aqui se reverbera por meio da memória.

Podemos pensar, para ilustrar essa ideia de imortalidade e memória, na maneira pela qual algumas culturas indígenas pré-hispânicas – astecas, maias, mixtecas – lidavam com a morte e como isso influencia até hoje países como o México, por exemplo. Falo do *Día de los muertos*, que desde 2003 é Patrimônio Imaterial da Humanidade, que, com sincretismo religioso que ocorreu no século XVI, após a invasão europeia na América, passou a ser comemorado no dia 02 de novembro, que, segundo o calendário cristão, comemora-se o Dia de Finados. Entretanto, as celebrações começam no dia 31 de outubro e podem durar até uma semana, ou seja, atravessa outra comemoração cristã, o Dia de Todos os Santos. Essa festividade pré-hispânica consiste na celebração da vida dos que já foram: contam e revivem as histórias dessas pessoas; vão aos cemitérios; enfeitam as ruas e casas; montam altares com

fotos, com as comidas e bebidas favoritas, porque têm a crença de que, neste dia, esses mortos voltam à terra para celebrar com seus familiares e amigos que os mantêm vivos através da memória. Esse retorno só é possível se o morto for lembrado por alguém. A premiada animação “Viva: a vida é uma festa”, 2018, demonstra belamente esta perspectiva, quando, por exemplo, o personagem principal, Miguel, atravessa para a terra dos mortos, onde todos os personagens são caveiras e, nos muitos encontros e diálogos que ele tem por lá, um é com um senhor, deitado na rede, se desfalecendo e aos poucos desaparecendo daquele mundo. O menino, muito emocionado, logo questiona o porquê que aquilo estaria acontecendo e o senhor explica que está desaparecendo porque morreu a última pessoa que lembrava dele e aí ele desaparece completamente. O que fica para nós, assistindo emocionados do outro lado da tela, é que só morremos mesmo quando morre a última pessoa que lembra de nós. Morremos quando morre a última pessoa que lembra do nosso rosto; que lembra do nosso cheiro ou que é levado até nós por causa de um cheiro de café ou qualquer outro cheiro que, não se sabe bem o porquê, mas remete a nós. Morremos quando morre a última pessoa que lembra do som da nossa voz; do barulho da nossa risada. Morremos quando morre a última pessoa que lembrava de nós enquanto ouvia nossa canção favorita, enquanto ouvia “*I will always love you*”. Antes disso, vivemos todos. Vivem tia Ciata, Tia Presciliana, João da Baiana, Sinhô, Pixinguinha, vovó Maria Joana rezadeira, tio José, tia Teresa, Jovelina, Clementina, Dona Ivone, Elza. Vive a minha mãe. Aqueles que não conhecemos o rosto, a voz, foram-nos, muito generosamente, apresentados por intermédio da canção e, por isso, imortalizados duplamente: pelo ritmo e pela memória cantada.

Essa associação entre morte e memória, que vem dos povos pré-colombianos, influenciou largamente a mentalidade cristã (LE GOFF, 1990). Mas antes de pensar nessa associação, é preciso entender que a fundamentação desta fé está firmada no perpétuo da memória. O que seria a bíblia sagrada, se não um livro que se constitui, em grande parte, da narração de eventos passados? Essa relação entre memória e fé era tão vívida na Idade Média, que tanto o cristianismo, quanto o judaísmo, eram conhecidos como “religiões das recordações” (LE GOFF, 1990, p. 382). Essas recordações são responsáveis, dentre tantas coisas, pela fortificação da fé, porque o sujeito, ao imergir no livro sagrado e reavivar as narrativas sobre os milagres de Jesus, por exemplo, volta a lembrar e a se encantar com a grandeza desse ser. Ora, se lá no livro de Mateus esse indivíduo está lendo que Jesus foi capaz de multiplicar pães e peixes, certamente, proverá as necessidades que tem colado diante dele. Ou ainda:

No Novo Testamento, a última Ceia funda a redenção na lembrança de Jesus: "Depois, pegando no pão, ele prestou graças, partiu-o e deu-o, dizendo: "Este é o meu corpo que vos é dado; fazei isto em minha memória" [Lucas, 22, 19]. João coloca a recordação de Jesus numa perspectiva escatológica: "Mas o Paracleto, o Espírito Santo, que o Pai enviará em meu nome, ele nos ensinará tudo e nos lembrará tudo o que vos disse" [14, 26]. E Paulo prolonga esta perspectiva escatológica: "Com efeito, cada vez que comeres este pão e beberes este vinho, anunciareis a morte do Senhor até que ele venha" [Aos Coríntios, 11, 26] ” (LE GOFF, 1990, p. 383).

A liturgia da santa ceia é um instrumento para trazer à tona a morte de Jesus e, logo, lembrar aos fiéis que “Deus amou o mundo de tal maneira, que deu seu Filho Unigênito para que todo aquele que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna” (João 3:16). Esse fiel está o tempo todo sendo lembrado ou sendo levado a lembrar os motivos pelos quais ele tem a sua fé fincada nesse deus: foi ele quem deu seu único filho por todos os pecadores e a consequência desse ato é uma gratidão indelével: eu sou lembrada, porque preciso ser grata. De igual modo, é preciso que sejamos lembrados o tempo todo que há um objetivo final nisso tudo, há uma promessa: a vida eterna. A rotina cristã vive sob a memória dos feitos e ensinamentos de Jesus (LE GOFF, 1990) e de seus pregadores: “Eu me lembrarei das obras do Senhor; certamente que eu me lembrarei das tuas maravilhas da antiguidade” (Salmos 77:11), a promessa dita acima só se cumprirá se os ensinamentos forem seguidos. Notemos que, talvez, o que seja encarado como maior demonstração de amor deste divino seja, justamente, a entrega que ele fez do próprio filho, a morte, o maior motivo de gratidão, concretiza-se na lembrança dessa entrega: quando a vida parecer não ter muito sentido, essa lembrança será a razão de uma adoração sincera. Daí, uma relação entre morte e memória. Podemos pontuar também as datas comemorativas de alguns santos, que assim como a santa ceia, remetem aos dias de suas mortes, como é o caso de São Pedro. Algumas investigações feitas por historiadores e arqueólogos indicam que São Pedro teria sido morto em 29 de junho de 64 d.C., justamente, o dia em que ele é comemorado pela Igreja Católica, momento no qual se revive o caminho percorrido pelo santo e seus feitos. O mesmo ocorre com São Paulo, São Jorge, Santo Antônio, Santa Rita de Cássia e outros.

Ainda nesta relação de morte e memória, a Igreja cria o costume de fazer oração para os mortos. Além disso, passaram a possuir o *libri memoriales*, “chamados a partir do século XVII unicamente necrólogos ou obituários, nos quais estavam inscritas as pessoas, vivas e sobretudo mortas, sendo a maioria benfeitores da comunidade, de quem ela queria guardar memória e por quem rezava” (LE GOFF, 1990, p. 386), de igual maneira acontece com os dípticos em marfim que, ao se tornarem um símbolo cristão, passaram servir de comemoração aos mortos. Assim, “as fórmulas que invocam a memória desses homens

inscritos nos dípticos ou nos *libri memoriales* dizem todas aproximadamente a mesma coisa: ‘*Quorum quarumque recolimus memoriam*’ - ‘aqueles ou aquelas cuja memória lembramos’” (LE GOFF, 1990, p.386).

Figura 24 - um díptico em marfim encenando a Paixão de Cristo



Fonte: Site MeinsterDrucke, sem data

Agora, se lembrar é a maneira de manter vivo, o esquecimento é maneira de matar definitivamente, e é exatamente o que a igreja destinava aos infiéis:

Ao lado do esquecimento havia por vezes, para os indignos, a irradiação dos livros de memória. A excomunhão, nomeadamente, arrastava essa *damnatio memoriae* cristã. De um excomungado, o sínodo de Reischach em 798 declara: "Que depois da sua morte não seja nada escrito em sua memória"; e o sínodo de Elne, em 1027, decreta a propósito de outros condenados: "E que os seus nomes não estejam mais no altar sagrado entre os dos fiéis mortos" (LE GOFF, 1990, p. 387).

Aqui, a memória está atrelada a escrita, porque a mentalidade ocidental, como estamos discutindo, atribui a imortalidade da memória a ela, como é possível notar neste trecho da carta do conde de Nevers, Guy, de 1174: “Aquilo que queremos reter e aprender de cor fazemos redigir por escrito a fim de que o que se possa reter perpetuamente na sua memória frágil e falível seja conservado por escrito e por meio de letras que duram para sempre” (LE GOFF, 1990, p. 388). A partir disso, podemos pensar no surgimento dos “monumentos de

lembrança” (LE GOFF, 1990, p. 400), que são criados justamente para serem depósitos concretos da memória. Abro o capítulo trazendo um desses monumentos, o *memorial* Auschwitz-Birkenau, na Alemanha, entretanto, mais de um século antes, é inaugurado o Museu do Louvre, por exemplo, quer dizer, toda uma estrutura que buscou materializar as memórias nacionais, com o intuito de construir e consolidar uma memória coletiva.

Ao pensarmos nesses museus, não tem como não propor uma relação com todo o roubo que a África, as Américas e a Ásia sofreram ao longo do sangrento período da colonização, isso porque muitos desses monumentos lembranças, como descrito acima, expõem justamente objetos que foram saqueados desses continentes. O caso mais recente que ganhou a mídia foi a do rei do povo Bamum, de Camarões, Nabil Mbombo Njoya, visitando o museu etnólogo de Berlim e sentando no trono que pertenceu ao seu bisavô, Ibrahim Njoya. O objeto foi retirado da região em 1908, quando o país ainda vivia sob o jugo da colonização alemã, que durou de 1884 a 1916. Segundo o jornal O Globo, 2023, os alemães pediram ao rei da época, Ibrahim Njoya, que desse uma réplica do trono como presente de aniversário de 50 anos de Kaiser Wilhelm II, o último imperador alemão e rei da Prússia até 1918, quando abdicou. O que consta é que o monarca africano já havia rejeitado por diversas vezes ofertas de compra dessa peça, visto que havia herdado de seu pai, ou seja, representava a materialização de uma memória afetiva. Não se sabe se por medo da força colonizadora ou por agradecimento pelo apoio na luta contra inimigos, mas Ibrahim Njoya topou presentear o imperador alemão com uma réplica do trono da família. Acontece que quando perceberam que a réplica não ficaria pronta até o aniversário do Wilhelm II, os alemães obrigaram Njoya a enviar a peça original. Atualmente, há uma movimentação mundial para que esse tipo de objeto, espalhado pelos museus do mundo a fora, volte para seu país de origem; volte para acrescentar elementos memorialísticos para o povo ao qual ela faz parte. Por isso, Nabil Mbombo Njoya reivindica que o trono de seu bisavô volte para Camarões, porque é deste lugar que o artefato conta história. É muito curioso pensar quais memórias este trono ativa nos alemães, se não uma atrelada ao poder bélico colonial que foi capaz de violentar um continente inteiro.

Figura 25 – Trono que pertenceu a Ibrahim Njoya, rei de Bamum, no século XX



Fonte: Site Ipol, 23/06/2023

Ou ainda, em termos de Brasil e dos povos originários – que, assim como os negros, também possuem memórias subterrâneas que se opõem a memória nacional (POLLAK, 1989), ou seja, uma memória que emerge à margem do imaginário social e se mantém viva também por meio da oralidade, já que foi a história oral que amparou “a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias” (POLLAK, 1989, p. 02) –, temos o caso dos mais de 600 itens indígenas que foram emprestados, em 2004, pela Fundação Nacional dos Povos Indígenas para o Museu de História Natural de Lille, na França, e que deveriam ter sido devolvidos ao Brasil em 2009, mas não aconteceu. O acordo firmado pelos dois países era que o empréstimo teria duração de cinco anos e poderia ser renovado por igual período, entretanto, quando findou o prazo, o museu francês não demonstrou interesse na renovação, o que levou a instituição brasileira, no ano seguinte, por meio de ofícios, a solicitar a devolução. Em 2011, o Museu de Lille respondeu, em resposta a um dos muitos ofícios que foram enviados, que: “Acreditamos que essa coleção faz parte do patrimônio da cidade de Lille. A finalidade é valorizar a cultura brasileira junto ao público de Lille e ao público francês em geral, respeitando a integridade do patrimônio brasileiro cultural e natural”. Uma contestação

como algumas nuances: a primeira delas é a apropriação de um objeto-memória do Brasil, sendo colocado como patrimônio francês e, a outra, é essa ideia deturpada, na qual, por meio dessa apropriação, fala-se em valorização e respeito à cultura brasileira. Ora, que respeito é este que nem ao menos se cumpre os acordos fincados com uma instituição brasileira? Todo esse processo iniciou em uma disputa que ultrapassou uma década, na qual, finalmente, o Brasil venceu, mas terá que custear toda a despesa para o deslocamento, que ultrapassará R\$ 1 milhão. Essa vitória foi resultado do empenho de funcionários do Museu do Índio, do suporte oferecido pelo Ministério Público Federal e do Itamaraty. Segundo o coordenador de Patrimônio Cultural do Museu do Índio, “é um acervo único. São 611 objetos, de 39 povos, a maioria do Brasil Central. Pela data de produção, há indícios de que eles não sejam mais fabricados por estes povos. É um patrimônio cultural do Brasil”, ou seja, muitas são as histórias e memórias que atravessam esses objetos.

Tanto o trono de Bamum, quanto o acervo indígena, evidenciam como o ranço colonial ainda é uma realidade; há uma nítida sensação de superioridade por parte de europeus. É curioso porque a nossa historiografia tradicional é pautada numa perspectiva europeia; a historiografia que se interessará pelas ditas memórias subterrâneas é recente, na qual:

A raiz desta clivagem está nos efeitos da guerra moderna e suas violências genocidas extremas, patentes a partir da Primeira e, sobretudo, da Segunda Guerra Mundial. Essas violências em massa, ao extrapolarem os códigos do campo de batalha, atingindo populações civis inteiras, abalaram as relações e interações tradicionais entre a história e a memória no campo teórico, acadêmico e político (NAPOLITANO, 2018, p. 207).

Podemos recordar ainda que a Europa fora usada como exemplo de progresso e civilização para diferentes setores políticos brasileiros, no século XX, haja vista, como já vimos, o ensino de música erudita nas escolas e as reformas urbanísticas, baseadas em Paris. Nitidamente, o Brasil imitava o país europeu, no afã de se tornar ele. Toda uma cultura baseada em ideias eurocêntricas para quê? Para continuarmos sendo os outros em relação à Europa: sempre os colonizados, os retrógrados e, por isso incapazes de cuidar de seus próprios bens, sendo preciso recorrer a tutela do colonizador.

Ora, se estamos vivendo em um momento de revisitação das memórias, de reivindicação ao lugar de fala, – posto que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 64) –

precisamos entender que esses objetos fora de seus países de origem continua sendo uma violência, pois além de representar, em alguma medida, que há ainda uma sobreposição de força europeia em relação aos continentes colonizados, também nega ao povo objetos-memórias de sua própria história.

Por falar em história, é preciso pensar sobre a sua relação com a memória, que, segundo Napolitano (2018) se reconfigura, a partir do século XX, devido às grandes crises históricas que se inicia com a Primeira Guerra Mundial e se somam a crise de 1929, o fortalecimento do nazifascismo, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e a cisão da União Soviética, o que Eric Hobsbawm (1995 *apud* NAPOLITANO, 2018) nomeou de “Era dos Extremos”. Todas essas agruras atreladas à mudanças sociais da contemporaneidade fez irromper:

A emergência do testemunho e da memória subjetiva e intersubjetiva como chaves para a compreensão histórica, a partir de então, exigiram novos moldes teóricos, confirmando a memória como um dos campos de reflexão para o historiador, sobretudo para aquele que se dedica ao estudo do Tempo Presente (mas não apenas) (NAPOLITANO, 2018, 205).

Mas é preciso lembrar que essa relação se remota na própria mitologia grega, porque se, como vimos, *Mnemosine*, deusa da memória, luta contra o esquecimento, *Clio*, deusa da história e uma das nove musas filha da titânide, tem, por caminhos diferentes, a mesma função, afinal, “como boa musa, inspira os homens a criar, mas também a celebrar tudo que fizeram no mundo” (NAPOLITANO, 2018, p. 205). Entretanto, é uma relação cheia de reveses, já que, por exemplo, como aponta Napolitano (2018), grande parte da disciplina história nasce imersa numa base metódica tradicional e positivista que se colocava contra a memória, tecendo críticas que levantavam dúvidas sobre o passado lembrado e narrado através da oralidade. Justamente o que Bâ nos disse anteriormente: a confiabilidade da tradição oral é questionada. Esta relação complexa, como aponta Napolitano (2018), vai ganhando outras formas com os acontecimentos trágicos do século XX que, segundo ele, violentaram nações inteiras, gerando, na área teórica, acadêmica e política, um abalo na relação tradicional entre história e memória, surgem assim, outras necessidades, como o “direito à memória” do violentado, do vencido. É uma demanda que busca outra perspectiva de uma mesma história:

Via de regra, essa demanda ia de encontro ao ufanismo e às narrativas oficiais dos vencedores ou ao silêncio e ocultamento dos vencidos e das populações exterminadas, naturalizados pelas sociedades e civilizações triunfantes, em nome da

defesa da nação, da civilização ou do progresso. Os estrategistas da guerra moderna, como nos lembra Domenico Losurdo, sempre apostaram no esquecimento histórico dos crimes em massa e no descrédito social dos eventuais sobreviventes. Hitler teria dito, para minimizar o impacto futuro da “solução final” que levaria ao Holocausto judeu: “quem se lembra, hoje [1942], do extermínio dos armênios?”. Entretanto, a memória apaziguada das violências extremas tornou-se impossível na nova conjuntura que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial (NAPOLITANO, 2018, p. 207).

É interessante pensarmos que, embora, neste artigo, o Napolitano (2018) se debruce sob a relação entre memória e história partindo da análise do Holocausto – que para ele foi a engrenagem dessa crise – e das ditaduras latino-americanas, podemos, como muita facilidade, ampliar a discussão e estender a todas as outras formas e maneiras genocidas. Este “direito à memória” é um direito que alcança a população escravizada que teve sua história silenciada pela historiografia hegemônica. Como foi comentado no primeiro capítulo, pouco se sabe sobre grandes nomes negros que estiveram de frente na luta abolicionista, mas nomes como Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama e a Princesa Isabel não passam despercebidos pela história do Brasil. Não digo que deveriam ser esquecidos, mas questiono a maneira como eles nos são apresentados. Ainda é preciso reivindicar, principalmente, nas salas de aulas, que essas outras perspectivas sejam apresentadas; reclamar o direito à memória é reclamar o direito a própria existência. Como Hitler achou que a memória não suportaria a passagem do tempo, os defensores da democracia racial, no século XX, que afirmavam “que no Brasil houve a transcendência dos conflitos raciais pela harmonia entre negros e brancos, traduzida na miscigenação e na ausência de leis segregadoras” (RIBEIRO, 2019, p. 08), acreditaram que havíamos superado o longo período escravocrata. Quando a perspectiva do escravizado não é apresentada pela historiografia vigente, constrói-se uma falsa memória coletiva na qual se concretiza o ideal da democracia racial.

O pós guerra, a contragosto das elites hegemônicas, intensificou a discussão sobre os direitos humanos mundialmente e “consagrou o tema dos ‘crimes contra a humanidade’ em nível internacional. Esta nova configuração alimentou (e foi alimentada) pela crítica social às fontes tradicionais de autoridade, afirmando os direitos das minorias e o direito às suas memórias grupais (NAPOLITANO, 2018, p. 207). O que implicou em uma revisão do passado, buscando um reparo mínimo ao se fazer ouvir outras vozes; vozes que foram vorazmente violentadas e que, sem elas, vislumbraríamos apenas uma ínfima parte do passado. Um passado que sempre favoreceu o vencedor e nunca questionou o caminho que o levou à vitória. Numa contranarrativa, emerge a importância do testemunho e logo a essencialidade da história oral na reconstrução do passado histórico.

As memórias dessas minorias violentadas se concretizam em monumentos e memórias (NAPOLITANO, 2018), como as pedras de tropeço, que mencionei no início do capítulo, com um lema único: lembrar para não repetir! Aqueles nomes estão expostos nas calçadas para que não sejam esquecidos. Neste mesmo cenário, no qual se reclama essas outras memórias, inicia-se uma disputa de memórias (POLLAK, 1989). Para ilustrar este ponto, o sociólogo austríaco usou o caso da destalinização na antiga União Soviética, no século XX, quando foram denunciados os crimes de Stalin. Este processo ocasionou em “transbordamentos e manifestações (das quais a mais importante foi a revolta húngara) que se apropriaram da destruição das estátuas de Stalin e a integraram em uma estratégia de independência e de autonomia” (POLLAK, 1989, p. 02). De igual maneira, para pensarmos em exemplos mais atuais, é possível estabelecer um elo com os manifestantes colombianos que, em 2021, derrubaram uma estátua de Cristóvão Colombo, situada na cidade de Barranquilla. Em manifestações anteriores, derrubaram estátuas de Gonzalo Jiménez e Sebastián Balalcázar, colonizadores espanhóis. Estes gestos não ocorreram apenas na Colômbia, é uma onda que vem ocorrendo no mundo inteiro, como ocorreu nos Estados Unidos, nos protestos que aconteceram em virtude do assassinato de George Floyd; na Bolívia, onde a estátua de Colombo foi banhada à tinta vermelha, como simbolismo da violência que viveu os povos originários no período da invasão espanhola e, ainda, na Inglaterra, quando, também em um ato antirracista por causa da morte de Floyd, foi derrubada a estátua Edward Colston, traficante de escravizados. Segundo a reportagem do G1, 2020, este traficante, que ficou rico com esse crime, teria transportado mais de 80 mil homens, mulheres e crianças e umas 19 mil teriam morrido no caminho até as Américas. Esse tipo de reação “consiste muito mais na irrupção de ressentimentos acumulados no tempo e de uma memória da dominação e de sofrimentos que jamais puderam se exprimir publicamente” (POLLAK, 1989, p. 03).

Pensemos essas atitudes a partir do prisma da própria religião, trazida pelos europeus, que, como já foi apresentado, afirmava que os infiéis mereciam o esquecimento. Ora, se quem, exercendo seu livre-arbítrio, não segue os preceitos da religião dominante merece ser esquecido, o que merece os sujeitos que mataram e lucraram com a desumanização que foi a política escravocrata? Mais uma vez: não é sobre apagar a existência desses genocidas da história mundial, mas sim olhá-los criticamente ao ponto que se percebe, por exemplo, que estátuas rendendo tributos a eles é uma forma de alimentar a descrença na violência vivida pelas minorias.

Esse silêncio sobre o passado dessas minorias provocado pela memória hegemônica dominante, a que é difundida nos meios de comunicação, não é o caminho para o esquecimento e sim “é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 03). É um silêncio que precisa ser ouvido:

precisa de uma escuta para ser rompido, e seu testemunho precisa encontrar condições sociais/políticas/culturais de reprodução e legitimação. Portanto, para a vítima, o silêncio não se dá apenas porque ela não se lembra, traumatizada diante do inacreditável, indizível e irrepresentável. Ele também ocorre quando não há uma escuta social possível, sobretudo quando seus perpetradores ainda ocupam cargos de destaque e influência na sociedade e no Estado, mesmo em processos de transição democrática. Entre a testemunha como iniciativa individual, vista como expressão da “coragem civil” diante do esquecimento imposto pelo coletivo, e o testemunho como instituição de acesso ao passado, legitimado pela historiografia, há um longo caminho, nem sempre direto e linear (NAPOLITANO, 2018, p. 210).

Pollak (1989), somando à reflexão acima, dirá ainda que este silêncio pode ser em decorrência da angústia de uma não-escuta ou pelo medo de ser punido por aquilo que fala. Por isso, a importância do resgate da memória e da ancestralidade, no qual o corpo feminino negro é a peça essencial para se pensar identidade nacional, apontando uma outra possibilidade historiográfica. Uma historiografia sensível a essas vozes, consciente de que este silêncio que foi imposto a voz negra – como a tantos outros corpos que foram vítimas de outros crimes contra a humanidade – corrobora com a história única, que tem como consequência o roubo “da dignidade das pessoas. Torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum” (ADICHIE, 2019, p. 27, p. 28).

Assim, Dona Ivone Lara, por meio da voz, rompe com a memória hegemônica: vocaliza, vocaliza e vocaliza para não esquecer, nem deixar ser esquecido. Lembremos: Teresa de Benguela, Dandara, Zacimba Gaba, Luísa Mahin, Chiquinha Gonzaga, Tia Ciata, Tia Presciliana, Maria Firmina dos Reis, vovó Maria Joana Rezadeira, Tia Tereza, Carolina Maria de Jesus, Clementina de Jesus, Jovelina Pérola Negra, Elza Soares, Mamãe, que passou parte da vida lamentando “no fundo das cozinhas alheias”...

3 AS VOZES ENXARCADAS NO MAR DE MEMÓRIAS NEGRAS

[...] o texto contemporâneo reproduz, em grande medida, a atitude predominante no romance brasileiro de todos os tempos: o sequestro do negro enquanto individualidade pensante, guardião de uma memória tanto individual quanto familiar ou comunitária; o sequestro do negro enquanto voz narrativa, expressa na primeira pessoa do singular com as prerrogativas inerentes ao desnudamento da subjetividade em todos os seus aspectos; o sequestro, por fim, da própria humanidade inerente à maioria dos brasileiros ao retratá-los sob a moldura estreita ditada pelo estereótipo e pelos metarrelatos da cordialidade e da democracia racial. (DUARTE, 2013, p. 148).

Como temos discutido, há uma literatura hegemônica que, tal qual aponta o professor Duarte (2013), sequestrou o negro enquanto voz narrativa. Entretanto, outras literaturas sempre existiram: literaturas que abordam a escravidão a partir não só da voz, mas também da pena de uma pessoa negra. Uma literatura das escrevivências, conceito criado por Conceição Evaristo que permite pensar uma identidade brasileira a partir das vozes negras e que se constrói a partir da subjetividade que se experimenta sendo negro na sociedade brasileira. A escrita somada à vivência.

A existência de uma literatura que se crê superior – uma crença que se pauta em ideias raciais e de gênero – se estende a todas as outras formas de artes, como vimos com o desprestígio do samba em seu surgimento, o que nos possibilita a ampliar essa discussão acerca deste sequestro, proposto acima. É dizer, o rapto da voz negra enquanto voz narrativa aconteceu para além do romance brasileiro e quando falamos em voz feminina negra tudo se afunila mais. Basta lembrarmos de Alaíde Costa, uma importante voz feminina da bossa nova, que teria sido indicada por João Gilberto, considerado o pai deste gênero musical, para interpretar o primeiro grande sucesso bossa novista, “Chora tua tristeza” (SANTOS, 2010). Alaíde, que havia participado de reuniões que deram origem à bossa nova, conta em uma entrevista ao jornal *O Globo*, em dezembro de 2020, que quando a bossa se tornou um grande sucesso, fingiram que ela não existia. Ela tem plena consciência que esse não reconhecimento e tudo mais que passou no meio artístico está atrelado a questões raciais, tanto que afirmou à revista *Veja*, em maio de 2022, que: “O que sofremos foi um preconceito racial velado na música. Negro não tinha que cantar rebuscado. Só podia cantar e rebolar”. O que a Alaíde faz menção nada mais é do que os estereótipos sobre o corpo feminino negro, tais quais os que atravessam a literatura apresentada por Duarte. Seja no meio musical e nas artes plásticas, seja na dramaturgia ou na literatura, sempre haverá estratégias que terão por finalidade engessar o

corpo negro a um único lugar, a uma única representação a fim de que se mantenha, no imaginário social, uma única história sobre esse corpo.

Nesse sentido, é significativa a fronteira rompida entre o popular e erudito com o lançamento do disco *Canção do amor demais* (1958), de Elizeth Cardoso, voz escolhida por Vinícius de Moraes e Tom Jobim (parceiros da icônica peça de teatro *Orfeu da Conceição*, 1956) para inaugurar a bossa nova – estilo musical que, como vimos, também se consagrou na voz de Alaíde Costa, parceira de composições com Vinicius de Moraes e intérprete de obras de Johnny Alf, por exemplo. “(...) a diversidade dos sambas e canções exigia também uma voz particularmente afinada; de timbre popular brasileiro mas podendo respirar acima do puramente popular; com um registro amplo e natural nos graves e agudos e, principalmente, uma voz experiente, com a pungência dos que amaram e sofreram, crestada pela pátina da vida”, lemos no texto de Moraes para a contracapa do disco. Essas mulheres assumiram, à revelia da crítica, um protagonismo inclusive no que se refere à internacionalização da canção brasileira, até então não ocupado por mulheres negras. Ainda hoje, Alaíde Costa é mais conhecida fora do que dentro do Brasil, infelizmente. Isso diz muito.

Por isso, vejo a Dona Ivone Lara como uma figura capaz de também romper com este sequestro. Ela resgata a voz narrativa em primeira pessoa e canta a si como canta ao outro. Como veremos, há canções aqui que não foram interpretadas por Dona Ivone Lara, mas ela emprestou a sua sujeita poética: a sujeita poética de uma mulher negra, para que outros artistas interpretassem a sua subjetividade, a sua escrevivência. Aqui, quando ela não canta, ela revive por meio da escrita e dos acordes melódicos. De todo modo, o tempo todo estaremos convocando esta sujeita-mulher-negra para o centro da roda de nossas memórias, buscando entender “como o presente colore o passado” (POLLAK, 1989, p.06).

Chamaram-na, ela chegou. Pegue o café, sente-se na varanda, que as histórias cantadas já vão começar!

3.1 “A menina e o tempo”: a autoapresentação da voz feminina negra

Do meu tempo de menina
 Tenho muito pra contar
 Brincando e cantando com meu passarinho
 No Sonho de Valsa do meu cavaquinho
 Tocando chorinho pra lá e pra cá
 No pique do primo levado da breca
 A gente saía na rua em festa
 Cantando e fazendo o povo cantar

Da infância um alento
 Que não canso de lembrar
 O velho tio, tão risonho
 Me dando sonhos pra guardar
 Hoje, agradeço a Deus
 Por ter tanto para dar
 Vejo alegria na tristeza
 Esperança na angústia
 Luz em cada olhar
 Eu agradeço essa riqueza
 E devolvo com franqueza
 Esse meu cantar

Tiê, Tiê, oia lá oxá...
 E devolvo com franqueza esse meu cantar
 Sorria mais criança, pra não sofrer...

“A menina e o tempo” (DIONÍSIO, 2021, faixa 10) é uma composição de Dona Ivone, Bruno de Castro e Zé Luiz do Império. O samba foi lançado no álbum comemorativo *Baú da Dona Ivone*, em 2012, relançado nas plataformas digitais em 2020 e, em 2021, em comemoração ao seu centenário, foi lançado em CD. Esta é uma das canções que Dona Ivone não gravou. Nesses três momentos distintos o samba foi interpretado pela Luiza Dionizio, cantora e compositora carioca.

Segundo Pollak (1992), a memória constitui-se de pessoas, personagens e dos lugares da memória, “que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico [...] um lugar de férias na infância, que permaneceu muito forte na memória da pessoa, muito marcante, independentemente da data real em que a vivência se deu” (POLLAK, 1992, p. 02, 03), o que me leva a pensar que nesta canção autobiográfica o lugar-memória é a infância da menina Yvonne Lara. O presente da canção reconstitui um período que, como cantado, era de muitas alegrias. Atentemo-nos ao verbo *contar*, que surge já no segundo verso, remetendo-nos a oralidade, a fala: o dom de *Maa Ngala*, como vimos. Logo nos leva a pensar nas figuras dos tradicionalistas, dos *griots* que têm, por incumbência, manter as lembranças vivas por intermédio da Palavra falada ritmicamente, assim, podemos

pensar nesta voz da canção como sendo também uma contadora de histórias. Outro ponto é que podemos colocar este verbo ao lado do verbo *cantar*, que aparece mais adiante, de maneira que essas duas ações operam em um único propósito: presentificar essa infância e os personagens que dela fazem parte.

Nota-se a presença da primeira pessoa do singular, que aparece já no primeiro verso, marcada pelo pronome possessivo *meu*, ou seja, estamos diante do “sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (EVARISTO, 2005, p.54). Isto já nos evidencia uma dupla rasura na tradição literária, posto que esta apresenta como personagem memorialista o homem branco: grandes escritores que narraram suas memórias, como *Memórias do cárcere*, no qual Graciliano Ramos narra o período em que esteve preso, em 1936. Já aqui, neste samba, e nos outros que serão analisados, quem detém e canta as memórias é uma mulher negra, o Outro do Outro (KILOMBA, 2019) dentro de uma sociedade patriarcal e racista. Percebamos que, ao escrever e guardar na canção lembranças da sua infância, retratando suas vivências e emoções, ela constrói uma narrativa capaz de humanizar seu corpo: é um corpo vivo no existir e no sentir. Aqui ela corrobora com o rompimento do “sequestro do negro enquanto voz narrativa, expressa na primeira pessoa do singular” (DUARTE, 2013, p. 148).

Aliás, a presença da primeira pessoa marcada pelo pronome pessoal *eu*, “Eu agradeço essa riqueza”, e outros dêiticos, como *hoje*, *esse*, entre outros, é um mecanismo de entoação da melodia e do texto, chamado de figurativização:

[...] por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio (TATIT, 1996, p. 21).

Os dêiticos têm por incumbência “lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala” (TATIT, 1996, p. 21), ou seja, é por meio do processo de figurativização que captamos, por exemplo, que o *eu* que está por trás dessa performance é uma mulher negra. A figurativização também é responsável por gerar a sensação de presentificação. Quer dizer, o “corpo-mulher-negra” (EVARISTO, 2005, p. 54), presentifica-se e presentifica toda memória-cantada da infância, das ações, como as festas de ruas, aos personagens, como o pássaro Tiê.

A memória é um acontecimento que se constrói social e individualmente, o que faz com que se estabeleça um elo entre ela e a sensação de identidade (POLLAK, 1992), ou seja, a memória está atrelada a construção representativa que construímos sobre nós mesmos, o que, na canção, fica latente devido à presença deste *eu*, isto é, constrói:

o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 05).

Por meio desta primeira pessoa do singular, a voz da canção se autoapresenta, e os leitores/ouvintes imergem nesse mar de reminiscências de uma menina que sempre foi canção, tanto que um instrumento musical é cantado pela sujeita poética: o cavaquinho. O que nos remete, imediatamente, a um trecho biográfico de Dona Ivone Lara, afinal, lembremos que a sua primeira canção foi escrita, aos 12 anos, junto aos primos; ainda criança, ela fugia para ouvir os sambas de terreiro no morro do Salgueiro; antes mesmo de ser exposta à música erudita na escola, ela já vivia a música popular em casa através da figura do pai, violonista, e da sua mãe, cronner, e até através das canções que ouvia na rádio. Tudo isso para que se perceba que essas vivências na infância traduzem e explicam esta menina que tocava seu cavaquinho em todo lugar.

É interessante pensar que, se na tradição, o homem usa a lira, Dona Ivone – enquanto sujeito-mulher-negra que através do seu texto, voz e melodia propõe uma revisão historiográfica –, usa o cavaco. Ela usa o cavaquinho assim como o eu-lírico de Luiz Gama, desprezando a lira, usa a “marimba augusta”. Uma narrativa outra, outros sons.

Figura 26 - Dona Ivone Lara tocando cavaquinho



Fonte: Youtube – Canal Choro e Poesia, 2018

É importante lembrar que assim como há os monumentos de lembrança, como os arquivos nacionais, os museus, há também os objetos-lembranças, como o trono do rei Nabil Mbombo Njoya, ou o cavaquinho de Dona Ivone Lara, explicitado acima. Nesta canção, este objeto-memória denota lembranças muito particulares sobre a vida da sambista: ele é tão significativo que, no seu primeiro disco, ela estampa a capa tocando-o, ação que se repetiria, mais de 30 anos depois, no disco *Nas escritas da vida*. É na infância o momento no qual ela aprende com o tio Dionísio – que era violonista e integrava um grupo de choro – a tocá-lo. Tio este que vai criá-la depois da orfandade e que, possivelmente, é ele quem a voz da canção evoca: “O velho tio, tão risonho / Me dando sonhos pra guardar”. Este tio que a criou e a ensinou a manusear este objeto-memória é um dos personagens dessa lembrança cantada; é um objeto que aciona memórias afetivas. Ao mesmo tempo, o cavaquinho também é artefato que faz parte da identidade de uma memória coletiva, uma vez que representa um grupo específico: os sambistas. Aliás, por muito tempo fora um instrumento, assim como o pandeiro, usado para descrever a vadiagem.

Somos apresentados a uma menina que, apesar das grandes perdas, ficcionaliza uma infância feliz e rasura o real:

Brincando e cantando com meu passarinho
 No Sonho de Valsa do meu cavaquinho
 Tocando chorinho pra lá e pra cá
 No pique do primo levado da breca
 A gente saía na rua em festa
 Cantando e fazendo o povo cantar

Esse estado de felicidade faz parte de um processo que humaniza este corpo e o corpo dos personagens que fazem parte desta lembrança: o tio, como já vimos, e o primo, que podemos supor que seja ou Fuleiro ou Hélio. Humaniza porque um corpo feliz, que sorri e canta é um corpo que sente e um corpo que sente é um corpo vivo, que existe e um corpo que escreve e canta esses estados é um corpo que não negocia seu direito a existir, mesmo passando continuamente por processos de desumanização. E uma das estratégias desses processos é usurpar as características e emoções que são inerentemente humanas, como a capacidade de amar, de estar triste ou, como canta a voz da canção, estar feliz. Notemos também que a sensação de felicidade, que se delineia a partir dos versos acima, está diretamente associada ao cantar, o que fortifica que a relação de Dona Ivone com a música é desde a tenra idade.

Constrói-se também, em dois momentos, uma intertextualidade com outra canção da sambista, “Tiê”: a primeira é quando a voz menciona esse pássaro, “Brincando e cantando

com meu passarinho”, e a segunda é quando faz uma intertextualidade explícita, reproduzindo exatamente um verso deste outro samba, “Tiê, Tiê, oia lá oxá”. Verifica-se, então, essa intertextualidade como um processo de autorreferência, de autocitação, do qual Dona Ivone utiliza para colaborar na construção da imagem de si.

Fica evidente que esta canção é uma evocação à memória, principalmente, quando surge o verbo *lembrar*. O sujeito cancional parece estar em suspenso, sendo revigorado pelas lembranças que nos canta. São memórias que o aquecem, que foram aprendizados e, como forma de agradecimento, oferece o canto que se concretiza no tempo presente da canção, que, aliás, é enfatizado pelo emprego do advérbio de tempo, *hoje*:

Hoje, agradeço a Deus
 Por ter tanto pra dar
 Vejo alegria na tristeza
 Esperança na angústia
 Luz em cada olhar
 Eu agradeço essa riqueza
 E devolvo com franqueza
 Esse meu cantar

O último verso, “Sorria mais criança, pra não sofrer...”, parece-me descrever muito bem a memória, que é a relação contínua entre passado e presente. Isto porque tenho a sensação de que neste momento, no qual há uma mudança no modo verbal e na pessoa, acontece o encontro entre esses dois tempos: o *eu* do presente contempla o *eu* do passado refletido no espelho e o sugere a leveza do sorriso para encarar a vida.

Essa memória-cantada faz uso, em grande parte da canção, do processo de passionalização, que ocorre na interpretação e é o investimento da continuidade melódica e o prolongamento das vogais, sendo a forma do autor modalizar “todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passionais” (TATIT, 1996, p. 20), como é possível perceber em:

Da infância um alentooo
 Que não canso de lembraaar
 O velho tio, tão risoonhoo
 Me dando sonhos pra guardaaar
 Hoje, agradeço a Deeeus
 Por ter tanto para daaar
 Vejo alegria na tristeza
 Esperança na angústia
 Luz em cada olhaaar

A passionalização faz com que o ouvinte entre em um estado de introspecção, assimilando com mais emoção aquilo que escuta, afinal:

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para a inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relata no 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).

A paixão retratada no texto e reafirmada na melodia e nos prolongamentos vocálicos é a de poder evocar, através do canto, uma infância que, ao ser lembrada no presente, é capaz de despertar saudade de tudo que foi vivido e de todos os personagens que dela faziam parte. Se o tempo impede que aquela infância seja vivida outra vez, a canção e a memória a resgatam para o tempo presente, onde nós, ouvintes, como testemunhas, tornamos-nos também parte dessa lembrança feliz.

3.2 “Axé de Ianga (Pai Maior)”: os ensinamentos e as práticas ancestrais

Oi, Ianga, o que tipoi Ianga
didianga me
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me

Eu carrego na minha munganga eh
didianga me
a felicidade deu, aos filhos seus
c Ianga
didianga me
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me

Vovô veio de Angola
com seu mano Tio José
trouxe cravos, trouxe rosas
pra salvar filhos de fé
e rezou a ladainha
pra Jesus de Nazaré
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me

Eu dei pulos de alegria
chorei de emoção
quando a Vovó Maria
me levando pela mão
disse filha Pai Ianga
é a nossa salvação
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me

Tia Teresa nos contava
a história do vovô
que tirava irmão do tronco
escondido do senhor
pra curar seus ferimentos
com o banho de abô
Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me

“Axé de Ianga (Pai Maior)” (LARA, 2001, faixa 13), é uma composição de Dona Ivone Lara, lançada em 1981, no LP *Sorriso Negro*. Mas a interpretação que será analisada aqui está presente no CD *Nasci para sonhar e cantar*, lançado em 2001. Este samba foi relançado diversas vezes e em diferentes momentos; em trabalhos individuais e coletivos, como no CD *Pirajá – Esquina Carioca – uma noite com a raiz do samba*, lançado em 1999, no qual reuniu Dona Ivone, Luiz Carlos da Vila, Walter Alfaiate, Beth Carvalho, Moacir Luz e João Nogueira. De certo que esses relançamentos confirmam o grande sucesso deste samba.

Começo contando a história por trás da composição desta canção que ouvi de Dona Ivone; infelizmente, não ouvi a narração dessa lembrança sentada ao seu lado, num final de tarde, ao vivo e a cores, mas volto a afirmar: ouvi dela. Foi em um curso que fiz, chamado “Saber-Samba”, no qual tive o prazer de ter a Fabiana Cozza como uma das professoras. Foi um curso que tratava de mulheres sambistas e no dia em que íamos discutir a Dona Ivone, Cozza abriu a aula com um precioso áudio que a sambista havia enviado ao pesquisador e jornalista Lucas Nobile, autor do livro “Dona Ivone Lara: a primeira-dama do samba”. Neste áudio, ela conta a motivação para escrever “Axé de Ianga (Pai Maior): um tio que já havia se tornado um ancestral. Segundo Dona Ivone, tinha uma prima que sempre era incorporada por esse tio – que podemos supor que seja o tio José, que é o nome que aparece na letra –, daí num dia, já ficando tarde, elas acharam que ele não desceria, a prima foi à cozinha e quando retornou à sala já estava incorporada por ele. Dona Ivone conta que começou a conversar com o tio, que questionou o fato da sobrinha compositora fazer samba para todo mundo, menos para ele. Ela, rapidamente, contestou dizendo que não conhecia nada sobre a terra do tio (é uma referência à África), por isso nunca havia escrito nada. Então, é aí que ele traz um ensinamento literalmente ancestral: “Escreve sobre Ianga, minha filha, é o nosso Pai Maior”. Em uma entrevista, ela diz ter escrito esse samba em homenagem a seu avô, que também aparece nos versos. O que nos faz perceber certa contradição, que aparece em outras entrevistas também, mas que não é um ponto a ser aprofundado nessa pesquisa, afinal, não busco pela verdade exata sobre o passado cantado por Dona Ivone, mas a memória evocada por ela e que é atravessada justamente por essas inconsistências, tal qual as inconsistências que atravessam as nossas próprias memórias. Justamente o que nos aponta Walter Benjamin em sua discussão acerca do conceito de história, “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1940, p. 224), é dizer que não conseguimos ver o passado exatamente como ele foi, o presente sempre vai interferir nessa releitura.

Parto do áudio citado acima para pensar a figura deste tio, antes mesmo de pensar no samba em si. Tio que me parece ser a materialização exata de alguns pontos que estamos discutindo até aqui: tradição oral africana, identidades e memórias negras. Percebo este tio como um elo entre Dona Ivone e a raiz africana. Na conversa deles, ela diz não conhecer o local de onde ele veio e então este passa a ocupar um lugar de transmissor de conhecimento e sabedoria, ou seja, um narrador da tradição africana (BÂ, 2010). É curioso o fato de que Dona Ivone leva esta explicação para o título da canção, que aparece entre parêntesis, “Pai Maior”, o que faz com que mergulhemos na canção já tendo uma ideia sobre quem é esta figura.

Como já mencionado em outro momento, o termo vem da literatura angolana e nos confirma algo característico deste gênero musical: a inserção do vocabulário de povos africanos nas letras de samba, prática deveras comum, principalmente, no período de surgimento deste gênero, confirmando a amálgama entre África e Brasil na consolidação do que entendemos como samba. Essa inserção gera um choque com o português, a língua do colonizador: quiseram por muito extirpar a escravidão da história do Brasil, mas essas palavras nos devolvem a este passado e não nos deixam esquecer nosso elo com o continente africano. Assim, parece-me completamente possível pensar essas inserções como um recurso utilizado pelos sambistas para acionar este passado histórica e confirmar que parte do que se compreende como cultura e identidade brasileira vem de África. Veremos que este recurso se fará presente em outra letra aqui analisada.

Ao ouvirmos o samba, na gravação do CD *Nasci para sonhar e cantar*, percebemos as vozes das pastoras, que é o coro feminino do samba de raiz, fazendo uma introdução, como que preparando a entrada do sujeito cancional evocando este Pai Maior. Esta evocação vai se intensificando por meio da sonoridade que se constrói por meio das palavras, também de origem africana, *munganga* e *didianga*, estabelecendo proximidade a esta divindade que nos será cantada mais adianta, Ianga. *Munganga* é uma palavra derivada possivelmente do Quicongo – um dos idiomas de Angola –, que veio da palavra *moganga*, que é uma estatueta que simbolizava algumas divindades. Já no Brasil, *moganga* ganha outros sentidos, como o de um prato típico em algumas comunidades quilombolas, no Recôncavo Baiano e nos cultos do candomblé, que consiste em uma abóbora recheada de carnes e frutos do mar. Entretanto, dentro do contexto da canção talvez possamos pensar na sua raiz e entender *munganga* como sendo a representação de Ianga. Em *didianga*, o primeiro ponto que nos salta aos olhos é que ela é, em sua terminação, formada por *-ianga*, o Pai maior. Nas minhas buscas, encontrei sua origem no malgaxe, língua nacional de Madagascar, que traduzida para o português seria “passo a passo”. Ianga é quem orienta os passos da voz da canção, assegurando aos seus filhos que “ninguém mais lamenta e chora”.

Na estrofe que segue o eu-poético inicia um processo de nomeação de sujeitos, afinal, “nomear é conhecer” (LE GOFF, 1990, p. 376) e concretiza aquilo que já falamos aqui, o processo de presentificação. É neste momento que surgem os primeiros personagens desta memória (POLLAK, 1992): o avô e o tio José, assim como os lugares que circundam a lembrança, Angola e Brasil. Parece-me possível supor que este avô tenha sido um curandeiro, justamente pelos versos: “trouxe cravos, trouxe rosas / pra salvar filhos de fé”, nos quais as palavras *cravos* e *rosas* remetem a medicina tradicional africana, posto que as plantas são

partes das substâncias ativas que compõem o sistema desta medicina. Outro ponto é que os curandeiros, “que curam por meio de plantas e pelo ‘dom da fala’” (BÂ, 2010, p192), fazem parte dos ofícios tradicionais e estão plenamente ligados à oralidade e a memória, já que os conhecimentos e as práticas desenvolvidas são passadas de geração a geração. A cura pode ser tanto física quanto espiritual. Consoante Bâ:

Cada povo possui como herança dons particulares, transmitidos de geração a geração por meio da iniciação. Assim, os Dogon do Mali têm a reputação de conhecer o segredo da lepra, que sabem curar muito rapidamente sem deixar uma única marca, e o segredo da cura da tuberculose. Além disso, são excelentes “restauradores”, pois conseguem realocar ossos quebrados, mesmo em caso de fraturas graves (BÂ, 2010, p. 192).

Figura 27 - Curandeiro sentado entre seus instrumentos de trabalho na cidade de Fort Portal, em Uganda



Foto: Kylie Nicholson/Getty Images. Fonte: Revista Galileu, 27/06/2020

Essa força divina advinda das palavras e das plantas, fez-me recordar de Dona Esmelinda, uma senhora negra, de pele retinta, que morava na rua da casa da minha infância, na rua da casa de mamãe. Ela devia ter uns 90 e poucos anos, não sei ao certo, mas lembro que ela tinha algumas debilidades. Lembro que seu cabelo branco e crespo estava sempre por debaixo de um lenço e que sua voz tinha uma rouquidão marcante. Volta e meia minha mãe

batia no portão de Dona Esmelinda e me levava junto, talvez por conta da bronquite que me assolava continuamente. A casa e a própria senhora tinha um ar de mistério, ela quase não saía a rua, a não ser para varrer, com sua vassoura feita de matos secos, a frente da sua casa. Hoje entendo que a idade avançada era um dos fatores que a mantinha mais dentro de casa. Eu não consigo lembrar o diálogo que minha mãe tinha com ela assim que entrávamos em sua varanda, mas consigo descrever a cena: era uma varanda com muitas plantas, Dona Esmelinda sentava em um banco de madeira e minha mãe e eu sentávamos no banco de madeira que ficava de frente para ela. A mais velha pegava um galho de uma planta, molhava na água e fazia, de frente para o rosto de minha mãe, o sinal da cruz ao mesmo tempo em que proferia umas palavras que eu não entendia; depois fazia o mesmo comigo. Eu não conseguia entender o que era aquilo tudo, eu não fazia ideia que estava diante um ofício que também tem sua origem em África: a benzedeira. Isso, Dona Esmelinda era uma benzedeira. A minha mãe nunca frequentou cultos afros, ao contrário, mesmo nunca tendo pertencido a uma igreja evangélica, seus valores se pautavam nos ideais cristãos, mas havia alguma força ancestral dentro dela que a fazia ter fé naquela prática. É o mesmo que ocorre com o avô que nos foi apresentado neste samba, que ao mesmo tempo em que traz todos esses elementos que remetem a medicina tradicional, ele reza uma ladainha “pra Jesus de Nazaré” e, no verso seguinte, a voz cancional volta a evocar Ianga. Isso me remete à discussão do Sodré (2010) – que fala em termos de Rio de Janeiro, mas me parece plenamente possível estender ao Brasil –, na qual o professor analisa a influência do território, completamente hostil para o sujeito negro, na aproximação dos negros dos símbolos religiosos do colonizador:

Para os negros, o Rio não era, evidentemente, cidade plena de axé. Era lugar de infortúnio, na forma de pobreza, doenças, insegurança psíquica e todos os males pessoais advindos da situação de cativo ou de uma liberdade precária. Daí, a demanda coletiva de formas sagradas tradicionais, de ritos de purificação, de danças grupais e de "atração" de entidades religiosas do grupo senhorial escravista. Santos como São Benedito (negro), Santa Bárbara, Nossa Senhora do Rosário, São Joaquim, Santa Efigênia (negra), a Virgem Maria, São João, São Sebastião, São Lázaro, São Elesbão (negro), São Baltazar (negro) e outros - sem esquecer a própria cruz católica - atuavam como símbolos mediados entre a cosmovisão negra e o universo branco europeu, mas também como engendadores de axé, porque eram "santos", logo seres-forças. A cruz católica, por sua vez, além de ser objeto sagrado dos cristãos, pertencia à tradição litúrgica dos Bakongo (bantos) enquanto símbolo das quatro fases solares, desde antes da chegada dos missionários à África (SODRÉ, 2010, p. 108).

Mais dois personagens nos são apresentados nas estrofes que seguem: Vovó Maria Joana Rezadeira e tia Teresa, dois grandes símbolos da Serrinha e do jongo. O jongo que é uma dança de origem africana, “também conhecido como ‘dança das almas’, o jongo é

sempre revestido de uma aura sobrenatural, e seus praticantes gozam da fama de mágicos e feiticeiros” (LOPES *apud* SANTOS, 2010, p. 180), foi preservado no morro da Serrinha devido à iniciativa de Vovó Maria e seu filho Mestre Darcy, que criaram, no final dos anos de 1960, o grupo Jongo da Serrinha. No documentário “Jongo da Serrinha”, tia Maria – outra exímia figura do jongo da Serrinha e umas das fundadoras do Império Serrano – conta que vovó Maria disse ao Mestre Darcy que eles deveriam colocar as crianças para dançar jongo para preservar a tradição, porque só tinha ela e Vovó Teresa que dançavam e como elas já eram mais velhas, era preciso pensar uma forma de manter viva essa dança ancestral dos pretos-velhos. É essa figura, tão importante para a preservação de elementos da cultura negra carioca, que o eu-poético presentifica. Nos versos em que surge a imagem de Vovó Maria é possível percebê-la como essa figura africana mais velha que detém todo o conhecimento que será transmitido por meio da oralidade, afinal, é ela quem, segundo os versos, apresenta Ianga para a o sujeito da canção:

Eu dei pulos de alegria
chorei de emoção
quando a Vovó Maria
me levando pela mão
disse filha Pai Ianga
é a nossa salvação

Este *eu* que abre a estrofe nos lembrar que há um corpo por trás dessa voz e toda essa alegria e emoção cantada por esse eu-poético remete ao apego religioso que nos apresentou Bâ (2010) no capítulo anterior. Como afirma ele, há um ambiente mágico-religioso e social, no qual “ se situa o respeito pela palavra nas sociedades de tradição oral, especialmente quando se trata de transmitir as palavras herdadas de ancestrais ou pessoas idosas. O que a África tradicional mais preza é a ancestralidade” (BÂ, 2010, p. 174). Se a menina Yvonne aprendeu sobre Ianga com seu avô ou com vovô Maria Joana, pouco importa, o que fica mesmo cravado em nossas memórias, para além da palavra em si, é a valorização que o sujeito cancional de Dona Ivone deposita neste termo.

A figura de tia Teresa – mãe do grande parceiro de Dona Ivone, mestre Fuleiro – nos remete à uma contadora de história, o verbo *contar* está ali: é ela quem narra o passado da escravidão para o sujeito cancional, período que é presentificado quando a voz canta “que tirava irmão do tronco / escondido do senhor”. Isso nos faz pensar que tanto esse avô, quanto esse tio-avô, são corpos-testemunhas, corpos-documentos, corpos-territórios (PAZ, 2019), porque carregam na pele marcas de um período de horror; marcas que “nos narram tanto experiências, sentimentos, medos e desejos vivenciados pelos sujeitos negros na diáspora” (PAZ, 2019, 158).

Como já vimos, a memória é constituída por acontecimentos vividos pessoalmente e os que são, segundo Pollak, vividos por tabela, quer dizer:

acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 02).

A sujeita cancional traz para o presente da canção um período no qual “a voz da voz” (TATIT, 1996, p.15) – que é evidenciado pelo processo de figurativização exemplificado acima através do uso da primeira pessoa do singular – não viveu. Mas, além da memória herdada através das histórias que lhe foram contadas sobre seus ancestrais, ela carregou também toda a consequência e o peso de ser uma mulher negra num país que se queria branco. Afinal, sabemos que todo o processo de objetificação do corpo negro não terminou com a abolição, ao contrário, ele perdura até hoje. Nesta estrofe, há também uma confirmação do já havíamos delineado no início desta análise: o avô era um curandeiro, que cuidava do irmão ferido devido às surras que levava a mando do senhor escravocrata. Essa voz canta sob uma outra perspectiva, sob a perspectiva do escravizado ferido, que sente dor, que sofre. Mais uma vez, estamos diante de uma vocalização que humaniza os corpos dos seus.

3.3 “Tiê” e a humanização da voz negra

Tiê , tiê , óia lá....Oxá
Tiê , tiê , óia lá....Oxá

Passarinho estimado
Que me deu inspiração
Dos meus tempos de criança
Guardei na lembrança esta recordação

Representava pra mim
Carinho, amor e paixão
Mas o ingrato do Tiê
Desprezou meu coração

A estrela no céu corre
Eu também quero correr
A estrela atrás da lua
E eu atrás do meu Tiê

Bem que vovó me dizia, criança
Óia lá toma cuidado
Oxá, esse seu passarinho
Está mal acostumado

“Tiê” (LARA, 1996, faixa 01) foi a primeira composição de Dona Ivone, feita aos 12 anos, em parceria com os primos Mestre Fuleiro e Hélio dos Santos. O samba foi gravado pela primeira vez em uma produção pau de sebo, do disco *Quem samba fica? Fica*, em 1974, quatro anos antes da gravação de seu primeiro LP. Só viria a ser gravada novamente em seu segundo LP, *Sorriso de criança*, em um pout-pourri com os que se tornariam grandes sucessos: “Sonho meu”, “Liberdade”, “Acreditar” e “Andei para Curimá”. “Tiê” foi regravado em 1996, no CD *Geração samba*, no qual o samba abre o disco.

Figura 28 - Dona Ivone e Mestre Fuleiro ao centro da imagem, em 1973, em uma apresentação na TV Tupi



Imagem: Luiz Vieira. Fonte: Site Itaú Cultural – Ocupação Dona Ivone Lara, 16/05/2015

É de impressionar o fato de, tão nova, ter composto seu primeiro samba, o que só reafirma o que viemos discutindo até aqui: a musicalidade está na vida de Dona Ivone desde muito cedo, por isso que, ainda adolescente, em um gesto de afeto, decide compor para seu passarinho:

Com doze anos eu fiz “Tiê”, junto com Fuleiro e o Hélio. O Tiê foi uma boneca que eu tive, nunca me deram boneca, me deram esse passarinho e me dediquei a ele de tão maneira que fazia versos pro Tiê, fazia músicas pro Tiê, tudo era pro Tiê. Quando conheci o [radialista/produtor] Adelson Alves, ele disse assim: “Olha, Dona Ivone, eu vou lhe chamar para gravar e a primeira coisa que a senhora vai gravar é esse ‘Tiê’”. Eu chamei Fuleiro, chamei o Hélio para completar fazendo os versos e eles fizeram (LARA *apud* SANTOS, 2010, p. 29).

Antes de tudo, é interessante pensar como “Tiê” se insere numa tradição da canção dedicada a pássaros. Atravessando o Sabiá, evocando 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 em “Acauã”. 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.

Como aponta Santos (2010), “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” SANTOS, 2010, p. 31). Parece-me 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 traz da voz que canta. Isso porque o texto pluraliza uma vivência, enquanto que a melodia a singulariza (TATIT, 1992). 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, 1992, 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 dita acima. A cancionista inicia cantando o samba à capela já numa convocação ao seu “passarinho estimado”. Junto ao chamamento, e já com a batucada, deparamos-nos com a expressão “óia lá, oxá”, que faz referência a sua avó materna, Sabina, ex-escravizada que veio de Angola. Era uma expressão 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 vimos 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. Mais uma vez, parece-me que estamos diante ao apego pelo que foi herdado dos mais velhos (Bâ, 2010). Vocês devem lembrar que Dona Ivone disse ao tio não conhecer nada sobre a terra dele, a mesma terra da vó Sabina evocada, primeiramente, por meio da expressão e depois diretamente, por isso penso e reafirmo esse apego pelas palavras herdadas, que cantadas se imortalizam para sempre no tempo presente da canção.

Na segunda estrofe, construímos uma cena enunciativa (TATIT, 1992) 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, 1992, p. 21). É dizer, que além de nos lembrar que há uma outra voz por traz dessa voz que evoca seu pássaro, presentifica o espaço dessa memória que 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 deeu inspiração”, momento no qual tem espaço o eu-lírico amoroso (TATIT, 1992), que se confirma no próprio 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 relada 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, 1992, 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.05). 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.

3.4 – “Candeeiro da vovó”: um objeto-recordação

Vige, Minha Nossa Senhora
 Cadê o candeeiro de vovó?
 Seu troféu lá de Angola
 Cadê o candeeiro de vovó?
 Era lindo e iluminava
 Os caminhos de vovó
 Sua luz sempre firmava
 Os pontos de vovó

Quando veio de Angola
 Era livre na Bahia
 Escondia o candeeiro
 Dia, noite, noite e dia
 Mas um golpe traiçoeiro
 Do destino a envolveu
 Até hoje ninguém sabe
 Como o candeeiro desapareceu

Vovó chorou, de cortar o coração
 Não tem mais o candeeiro
 Pra enfrentar a solidão
 Vovó chorou, chorou
 Como há tempos não se via
 Com saudades de Angola
 E sua mocidade na Bahia

O samba “Candeeiro da vovó” (LARA, 1997, faixa 05) é uma das grandes parcerias de Dona Ivone Lara com Delcio Carvalho. Foi gravada pela primeira vez em seu sexto disco, *Bodas de Ouro*, em 1997 – ano que Dona Ivone completava meio século de samba, tendo como base 1947, ano em que ela compôs “Nasci pra sofrer”, na extinta Escola Prazer da Serrinha. Esta primeira gravação foi um pout-pourri, junto ao conhecido samba de Dorival Caymmi, “Oração de Mamãe Menininha”, a quem a voz da voz agradece na introdução: “graças ao Caymmi conheci Mãe Menininha do Gantois!”. A interpretação de ambos os sambas contou com a participação de Danilo Caymmi, filho do compositor baiano. “Candeeiro da vovó” é um samba de grande sucesso, já tendo sido regravado por nomes como Nilze Carvalho, Adriana Calcanhoto e Zeca Pagodinho.

Figura 29 - Dona Ivone e Delcio Carvalho



Fonte: Site Catraca Livre, 18/11/2015

Antes de mais nada, soa-me interessante a escolha de “Oração de Mamã Menininha” para compor a gravação deste samba que, como nos indica, o próprio título, canta, mais uma vez, a vó Sabina. O samba do compositor baiano fica no meio da gravação dos sambistas cariocas. A faixa que abre é “Candeeiro da vovó”, depois começa a evocação à Mãe Menininha e finaliza com a melodia do primeiro samba, como se fosse uma forma de entrelaçar a Ialorixá baiana com a sua vó Sabina, duas mulheres negras. Entrelaçamentos que buscaremos ao longo da análise.

“Candeeiro da vovó” nos apresenta uma sujeita cancional contadora de história; é mais uma canção autobiográfica, só que esta canta um episódio vivido pela avó da cancionista: o desaparecimento do candeeiro que trouxe da Angola. Tenho a impressão que neste samba temos uma memória dentro de outra memória. Explico-me: a voz da canção canta sobre esse candeeiro, sobre elementos que compõem a biografia de sua avó a partir do que ouviu dela, mas também temos a memória da própria Sabina, afinal, a descrição sobre o objeto perdido foi construída por ela. É como se o eu poético emprestasse a sua voz para que a avó construísse essa imagem descritiva na narração desta memória:

Era lindo e iluminava
Os caminhos de vovó
Sua luz sempre firmava
Os pontos de vovó

O que me parece é que esses versos são construídos a partir do que a cancionista se recorda ter escutado de sua avó. A partir desta estrofe, podemos também, pensar no primeiro elo entre Sabina e Mãe Menininha: a religiosidade. Isso se evidencia através do termo “pontos”, cantado no último verso, já que é assim que se designa as cantigas cantadas nos terreiros para louvar e/ou evocar os orixás. A propósito, podemos ainda, contrapor este termo ao primeiro verso, no qual a voz da canção roga por Nossa Senhora, representante da fé católica. Vemos, mais uma vez, uma confluência, por uma questão de conveniência, como nos apontara Sodré (2010), entre as religiões de matriz africana e a religião católica.

Por trás da analogia atua uma lógica do território, ou seja, de um espaço-lugar singularizado com uma coerência (uma verdade) particular, capaz de, no entanto, generalizar-se. À luz do juízo analógico, as coisas, embora diferentes, não se contradizem - são moduláveis no jogo dinâmico do conhecimento. O terreiro negro configura-se como um espaço de analogias, porque é ao mesmo tempo um foco de intensidades de simpatia ou de sedução: as coisas aproximam-se e misturam-se sem perder o seu real, a sua singularidade (SODRÉ, 2010, p. 110).

O candeeiro, que veio com Sabina de Angola, era uma espécie de “troféu”, como nos diz a voz da canção, por isso ela cuidava dele com tanto afinco. Ele era um objeto-recordação para a senhora, porque lhe remetia também ao seu país de origem. Eu digo “também”, porque nesse processo entre Angola e Brasil, antes de chegar ao Rio de Janeiro, ela viveu na Bahia, lugar em que ela perdeu este objeto-recordação. Por ser este objeto-memória, o candeeiro era o elo entre Sabina e o seu passado, era o que a aproximava de sua origem, tanto que a sua perda culminou, como nos canta a voz, em uma sensação maior de solidão:

Vovó chorou, de cortar o coração
 Não tem mais o candeeiro
 Pra enfrentar a solidão

Essa vivência da vó Sabina na Bahia nos permite construir mais uma ligação entre ela e a Mãe Menininha, já que esta nasceu e viveu na Bahia, onde liderou o terreiro do Gantois e quiçá tenha sido a maior mãe de santo do Brasil, tamanha a sua importância na luta contra a intolerância religiosa.

Então, temos Angola e Bahia como os dois lugares da memória; lugares que estão ligados à uma memória pessoal (POLLAK, 1992) de Sabina, uma memória que a devolve para o seu país de origem e para a sua mocidade:

Vovó chorou, chorou
 Como há tempos não se via
 Com saudades de Angola
 E sua mocidade na Bahia

A palavra *saudade*, por definição, é a amálgama entre vivência feliz e lembrança. É um sentimento melancólico que surge da ausência de algo, alguém ou algum lugar no qual se teve prazer. Quer dizer, a saudade é um dos motrizes da memória, porque é ela quem impulsiona avó Sabina a lembrar de África e da Bahia: lembranças de pessoas, de paisagens, de cheiros, de sabores; lembranças que doem, por isso o pranto. É a saudade que me impulsiona a rememorar e presentificar a presença de mamãe também, seja numa mesa jogando buraco (que aprendi com ela), seja cantando “Dona”, do Roupa Nova, no karaokê. É isso, a saudade é esse vazio imensurável capaz de irromper o passado.

Pensando na performance desse samba, o coro, que já se apresenta na primeira estrofe e segue presente até o final da interpretação, remete a uma ideia de comunidade, de coletividade, logo remete à África e ao próprio samba. A performance acontece assim:

(*CANCIONISTA*) Vige, Minha Nossa Senhora
 (*CORO*) Cadê o candeeiro de vovó?
 (*CANCIONISTA*) Seu troféu lá de Angola
 (*CORO*) Cadê o candeeiro de vovó?
 (*CANCIONISTA*) Era lindo e iluminava
 (*CORO*) Os caminhos de vovó
 (*CANCIONISTA*) Sua luz sempre firmava
 (*CORO*) Os pontos de vovó

Talvez, essa dualidade de vozes (cancionista mais coro) nos devolva a reflexão apontada mais acima, acerca da memória dentro de outra memória, fazendo com que percebamos mais nitidamente que há vozes que atravessam esta narrativa memorialística: a de Dona Ivone e a da vó Sabina.

A partir da interpretação é possível notar também que o processo de passionalização é recorrente na canção, convidando-nos a refletir sobre aquilo que é cantado. Mais uma vez, essa sujeita cancional, por meio da figurativização, presentifica-se e presentifica a sua avó, que teve a sua memória sendo cantada. Quer dizer, numa contracorrente à necropolíticas (PAZ, 2019):

As estratégias dos colonizadores em tentar controlar os mecanismos de gestão das memórias dos povos escravizados, entre lembranças e esquecimentos, é uma das facetas necropolíticas que gesta o não-ser e justifica a morte do ser negro na colonização, que é também a possibilidade da morte do corpo biológico, mas, sobretudo, a morte da memória, do passado, da sua história e ancestralidade, e assim a morte dos seus conhecimentos afrodiaspóricos (PAZ, 2019, p. 154).

Dona Ivone, ao cantar este candeieiro que acionava lembranças boas em sua avó, corrobora a vivacidade das memórias negras, colocando-as como protagonistas do passado. Aqui, a construção imagética da ancestral é humanizada: ela chora e sente saudade. Temos, então, um sujeito-mulher-negra que é respeitado em toda sua subjetividade, lugar que um dia nos foi negado.

3.5 “Dia do samba no Bonfim”: os símbolos que a Bahia tem

O axé da Bahia me chamou
 É dia do samba eu vou sambar
 O samba que nasce do tambor
 Quem traz a resposta é Oxalá
 O axé da Bahia me chamou
 É lá no Bonfim que eu vou rezar
 Pedir proteção de Pai Xangô
 Na casa da Mãe do Gantois

O samba é força do amor
 Que acende ilumina e faz sonhar
 Exala o perfume da flor
 Encanta o canto de Iemanjá
 O samba é fruto da dor
 Do açoite que ainda perdurar
 Mas, nasce e renasce na cor
 Na ginga, na vida e no cantar

“Dia do samba no Bonfim” (CASTRO; LARA, 2012, faixa 07) é uma das muitas composições de Dona Ivone Lara e Bruno Castro. Foi lançada em 2012, no CD *Baú da Dona Ivone* e relançada em 2020, em EP digital, e, em 2021, em CD. O samba conta com a interpretação de Caetano Veloso e Maria Bethânia nas três gravações.

Dona Ivone Lara, que não chegou a gravar esse samba, é evocada por Caetano ainda na introdução: “Dona Ivone Lara, a coisa mais linda do Brasil! Amor das nossas vidas!”, neste momento, o ouvinte já imerge no samba sob a doçura da afetividade. Isso, afetividade é a palavra que encontrei para denotar a interpretação de dois santo-amarenses convictos que se voltam para cantar o estado em que nasceram; estado ao qual eles admiram e já o cantaram muitas outras vezes, em muitas outras canções. Aqui, a Bahia, seus elementos e seus símbolos são cantados e exaltados. Esse estado tão ligado à história da população negra, afinal, era:

Ponto de chegada dos colonizadores portugueses no Brasil, a antiga capitania abrigou a primeira sede do governo, a cidade de Salvador, entre 1549, ano de sua fundação, e a segunda metade do século XVIII, época em que manteve intenso comércio com o continente africano. Sua cultura original é toda calcada em heranças africanas, notadamente a da região do golfo de Benim (principalmente na capital de Salvador, outrora conhecida como “cidade da Bahia”) e a de Angola e vizinhanças (LOPES; SIMAS, 2015, p.27).

Certamente, é um elo que se estende à cidade do Rio de Janeiro, aos terreiros e ao samba, já que, em meados do século XIX, a forte repressão em consequência à Revolta dos Malês e, posteriormente, a Guerra do Paraguai, foram fatores determinantes para o surgimento

da população baiana no Rio de Janeiro, neste período, a capital do Império (LOPES; SIMAS, 2015). Foi a partir desta comunidade que “nasceram os terreiros cariocas e fluminenses de candomblé e se desenvolveu o samba carioca, nascido no Rio, mas no ‘território baiano’. Certamente por isso a Bahia foi sempre a grande referência dos sambistas do antigo Distrito Federal” (LOPES; SIMAS, 2015, p. 27). Referência que se verifica na produção de Dona Ivone Lara, já que escreveu e cantou a Bahia em outros sambas, como em “Candeeiro da vovó”, “Alguém me avisou”, “Roda de samba pra Salvador”, nesta a sujeita cancional saiu da Bahia e veio para o Rio de Janeiro, mesmo caminho feito pelos baianos da Pequena África e pela vó Sabina. Isso confirma que Dona Ivone seguiu uma tradição construída pelos sambistas do início do século XIX e a exemplo temos a figura de Donga, que escreveu “Saudades da Bahia”.

O sujeito cancional, na primeira estrofe, canta um dos maiores símbolos representativos da Bahia: a fé. A alusão a este símbolo se constrói sob o uso de diferentes palavras: axé, samba, tambor, Oxalá, rezar, Xangô e Mãe do Gantois. O encantado, que também está entrelaçado à África, é evocado em cada verso e evocar África é evocar a memória:

Entre os vários espaços em que a África é revivida no solo brasileiro, há um em que ela se torna o centro de gravidade. É o espaço do terreiro. Ali, em um dado momento histórico, fundia-se o presente do africano escravizado ao seu passado imediato, assim como ao longínquo e ao tempo ancestral. Nele, ainda hoje, os afro-brasileiros podem vivenciar uma religiosidade marcada por uma cosmogonia negro-africana (EVARISTO, 2012, p. 162).

É o axé a força responsável por atrair a voz da canção para o samba e para o terreiro. Por falar em terreiro, se no pot-pourri “Candeeiro da vovó” e “Oração da Mãe Menininha”, Dona Ivone presentifica a Ialorixá por meio do texto de Caymmi, aqui é através de um texto da sambista que a convocação é feita. A presentificação se concretiza na execução da performance, por meio de elementos que constroem as cenas enunciativas – *me, eu, lá* – e, deste modo, “a melodia entra em periodicidade e fixa suas frequências no campo tonal, o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver” (TATIT, 1992, p20). Revive, assim, Mãe Menininha do Gantois, esta respeitada figura matriarcal negra que a historiografia tradicional insiste em desviar o olhar, mas que quando versificada e cantada, volta ao tempo presente e possibilita rasurar uma memória coletiva, na qual o corpo-mulher-negra é a antimusa da sociedade brasileira (CARNEIRO, 2011a). “Embala eu, Menininha do

Gantois”, pedem os versos de Albaléria que Clementina de Jesus e Clara Nunes cantaram em 1979, por exemplo. No samba de Dona Ivone este corpo é sagrado:

O axé da Bahia me chamou
É lá no Bonfim que eu vou rezar
Pedir proteção de Pai Xangô
Na casa da Mãe do Gantois

Figura 30 - Mãe Menininha do Gantois



Fonte: Site Acervo Origens, 09/03/2011

Na segunda e última estrofe, o eu da canção busca definir este samba cantado acima, demonstrando a complexidade que implica esta definição por meio do contraste de ideias que se constrói entre os quatro primeiros versos em relação ao quinto e ao sexto verso:

O samba é força do amor
Que acende ilumina e faz sonhar
Exala o perfume da flor
Encanta o canto de Iemanjá
O samba é fruto da dor
Do açoite que ainda perdurar
Mas, nasce e renasce na cor
Na ginga, na vida e no cantar

Chamo atenção para a figura de Iemanjá, que também é representada como sereia, segundo a mitologia grega; ser este que já apareceu em outro samba de Dona Ivone, “Sereia Guiomar” (LARA, 2001, faixa 14). As sereias cantam grandes eventos, já que este canto “é um relato que diz muitas e belas coisas sobre os eventos troianos e sobre o mundo dos heróis” (CAVARERO, 2011, p. 127); um canto que é audível para qualquer humano, mas é amalgamado por uma sedução mortal. Já segundo a mitologia dos orixás, Iemanjá seduziu seu filho Xangô por meio da emissão de um gemido encantador (PRANDI, 2001). Nas duas concepções, temos a sedução como elo: Iemanjá é a figura que emiti um som, um canto que seduz o outro. É essa figura canora que tem seu canto encantado pelo samba.

Ao mesmo tempo em que o samba é um amor grandioso capaz de encantar o canto da rainha das águas, ele é fruto de sofrimento: “o samba é fruto da dor”, trecho que podemos relacionar com “O samba é o pai do prazer/ O samba é o filho da dor/ O grande poder transformador” (GIL; CAETANO, 1993, faixa 12), que também constrói essas imagens contrastantes na tentativa de definir o samba. *Dor* e *açóite*, nos versos de Lara e Castro, são palavras que fazem alusão ao período escravocrata e a palavra *perdurar* nos informa que este passado ainda está vívido em nosso presente. Deste modo, nós, leitores/ouvintes, viajamos no passado histórico e reacendemos uma memória dolorida, que, para não ser repetida, precisa ser lembrada. A prática de reviver, mais uma vez, o período escravocrata:

Passa por desfazer as naturalizações e generalizações dos manuais didáticos que insistem na narrativa de uma escravidão que começa com o açúcar, passa pelo ouro e termina com o café, passa por desvelar o cotidiano, as realidades sociais, culturais, as experiências de negras e negros escravizados e como estes produziram ou ajudaram a produzir paisagem urbanas e rurais singulares, onde vários símbolos e signos africanos foram sendo importados, criados e recriados (PAZ, 2019, p. 149).

Como foi apresentado no capítulo anterior, a sociedade brasileira tem, de maneira geral, dificuldade de encarar e/ou entender a escravidão como um momento histórico atroz, muito disso foi porque este corpo violentado fora construído e representado como não-humano (PAZ, 2019). Mas aqui neste samba, que é um símbolo africano, este momento da história é sintetizado em uma única palavra: dor. Uma palavra que carrega o peso de mais de três séculos de escravidão. Se é um corpo que sente dor, é porque é humano. O samba foi da dor ao amor, a mesma reinvenção que passou o corpo negro em diáspora.

No que tange as interpretações, é possível notar que Maria Bethânia investe no prolongamento das vogais, convidando-nos para uma introspecção para o que nos é entoando,

através do qual há uma modalização no percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos (TATIT, 1992), ou seja, este sujeito cancional de Bethânia encontra-se em um estado de paixão, sentimento que se direciona à Bahia e a toda a sua simbologia:

O axé da Bahia me chamoou
É dia do samba eu vou sambaar
O samba que nasce do tamboor
Quem traz a resposta é Oxalááá

Já Caetano investe na segmentação, “nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação de acentos e na recorrência” (TATIT, 1992, p. 22), o que se configura como tematização. Através deste mecanismo, o cancionista é capaz de construir personagens. Ao que parece, nesta performance, Caetano constrói um personagem de si mesmo: o baiano, como podemos observar a partir da articulação que faz na primeira estrofe:

O axé da Bahia me chamô
É dia do samba eu vou samba
O samba que nasce do tambô
Quem traz a resposta é Oxalá

Por meio da construção de um personagem, o cancionista valoriza a pátria, sua gente, sua música. Isso, somada ao processo de passionalização, corrobora e intensifica a ideia apresentada ao longo desta análise que evidenciou, através do texto da canção, a benquerença que as vozes poéticas manifestam para com a Bahia, certamente, um lugar de muitas memórias afetivas.

3.6 “Festa de Santo Antônio”: uma rasura na mentalidade religiosa colonial

Santo Antônio, Santo Antônio
Deu uma festa pra Oxalá
Convidou vovó Maria
Pra ladainha rezar
Não é...
Tio José emocionado
Começou a discursar
Comovendo seus irmãos
Que começaram a chorar
Não é...
Tia Teresa centenária
Com a tristeza acabou
Foi dançar seu caxambu
E a todos interessou
Não é...
Fim de festa animada
Santo Antônio agradeceu
E nos pés de Oxalá
Lindas flores ofereceu
Fim de festa animada
Não é...

“Festa de Santo Antônio” (MANGUEIRA, 1976, faixa 06) é um samba de composição de Dona Ivone Lara e foi interpretado por Xangô da Mangueira, em seu LP *Chão da Mangueira*, lançado em 1976. Entretanto, como afirma Dona Ivone, em uma entrevista concedida à Associação Brasileira de Imprensa, a gravação conta com a voz da sambista junto ao coro que, inclusive, é quem abre o samba vocalizando o conhecido “lalalalai” da compositora. Ouso dizer que, entre tantas vozes, é possível reconhecer a voz, em um tom um pouco mais grave, de Dona Ivone.

Figura 31 - Dona Ivone Lara e Xangô da Mangueira



Fonte: Arquivo Nacional

Este samba que, segundo conta Dona Ivone, em um depoimento ao Museu de Imagem e Som, é uma homenagem (mais uma) à tia Teresa e à vovó Maria Joana Rezadeira, devolve-nos à discussão acerca da plasticidade religiosa (SODRÉ, 2010), uma temática que atravessou também, como vimos, os sambas “Axé de Ianga (Pai Maior)” e “Candeeiro da vovó”. Nesta narrativa, a plasticidade se constrói a partir das figuras de Santo Antônio e Oxalá coexistindo harmonicamente em um mesmo texto: “Santo Antônio, Santo Antônio/ Deu uma festa pra Oxalá”. Entretanto, é interessante notar a inventividade com a qual essa relação é construída: se, por uma lógica colonial, há uma superioridade religiosa entre a religião do colonizador em relação a do colonizado, no texto de Dona Ivone essa mentalidade ganha uma invertida. Isso porque, segundo canção, Santo Antônio, representante da fé cristã, oferece uma festa ao orixá que, segundo a mitologia iorubá, é o criador da terra e dos seres humanos:

No começo o mundo era todo pantanoso e cheio d’água, um lugar inóspito, sem nenhuma serventia. Acima dele havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás, que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres. Desciam por teias de aranhas penduradas no vazio. Ainda não havia terra firme, nem o homem existia. Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá. Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo e pediu-lhe que realizasse tal tarefa. Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra, uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos. Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha. Sobre a terra pôs a pomba e a galinha e ambas foram começaram a ciscar. Foram assim espalhando a terra que viera na concha até que a terra firme se formou por toda parte. Orixanlá voltou a Olorum e relatou-lhe o sucedido. Olorum enviou um camaleão para inspecionar a obra de Oxalá e ele não pode andar sobre o solo que ainda anão era firme. O camaleão voltou dizendo que a Terra era ampla, mas ainda não suficientemente seca. Numa segunda viagem o camaleão trouxe a notícia de que

a Terra era ampla e suficientemente sólida, podendo-se agora viver em sua superfície. O lugar mais tarde foi chamado Ifé, que quer dizer ampla moradia. Depois Olorum mandou Orixanlá de volta à terra para plantar árvores e dar alimentos e riquezas ao homem. E veio a chuva para regar as árvores. Foi assim que tudo começou. Foi ali em Ifé, durante uma semana de quatro dias, que Orixá Nlá criou o mundo e tudo que existe nele (PRANDI, 2001 p. 502, 503).

É impossível não percebermos uma similaridade entre essa perspectiva cosmogônica e a própria visão difundida pelo cristianismo quanto à criação do universo. Uma semelhança que ocorre até na criação do homem, que foi moldado no barro por Oxalá, assim como fez Deus com Adão. Há ainda uma correlação entre Santo Antônio e Exu, este que ganhou poder sobre a encruzilhada devido a Oxalá (PRANDI, 2001). Conta a mitologia que Exu ficou por dezesseis anos na casa de Oxalá, observando-o na criação dos seres humanos. Oxalá, que recebia muitas visitas, pediu que Exu ficasse na encruzilhada por onde passavam as pessoas que ia até a sua casa e só deixasse passar quem lhe trouxesse alguma oferenda. Exu trabalhou tão bem que Oxalá o recompensou: todos que iam visitá-lo também deveria deixar algo para Exu, foi assim que este ficou rico e poderoso. A partir dessa narrativa é possível pensar a figura do santo católico transmutado no orixá guardião da encruzilhada e supor ainda que a escolha em cantar Santo Antônio e Oxalá, na mesma canção, fundamenta-se nos preceitos religiosos ensinados na tradição africana.

Nas encruzilhadas brasileiras em que as devoções do cristianismo – vindas não apenas de Portugal, mas também redefinidas a partir das africanizações do catolicismo na costa do Congo, entrecruzadas às crenças indígenas – produziram incessantemente amálgamas entre santos, orixás, inquices, caboclos, encantados, uma das mais interessantes é a que aproxima Santo Antônio e Exu em alguns lugares do Brasil. No vasto cancionário dos terreiros de umbanda, das mais diversas linhas, Santo Antônio aparece inclusive em vários pontos consagrados à linha dos Exus (SIMAS, 2022, p. 134).

É certo que essa análise extrapola o texto de Dona Ivone, afinal, quem é, efetivamente, evocado nos versos da canção é Santo Antônio e, dentro desta narrativa, o que fica explícito é a quebra de hierarquização religiosa. Porém, como temos defendido aqui, mais uma vez Dona Ivone rasura a mentalidade colonial e reconta a história.

Um dos fatores que possibilitou este reconto foi a compreensão da oralidade enquanto ferramenta de compreensão do passado, porque “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressalta a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial" das sociedades nacionais, ao acentuarem seu caráter uniformizador e opressor

(NAPOLITANO, 2018, p. 208). Ao colocar Santo Antônio a serviço de Oxalá, Dona Ivone engendra uma mentalidade que se opõe a memória imposta.

A narrativa deste samba se constrói em três momentos: o início da festa, o meio e o seu final. É no início da celebração que, mais uma vez a figura de vovó Maria é convocada e presentificada. É ela quem conduz a liturgia para que, então, os corpos se entreguem a alegria da festa; ela é um dos mitos de Madureira, como afirmou Adelzon Alves, produtor musical:

Numa das idas [da Vovó Maria] ao Mercadão de Madureira, ela foi assaltada. Quando chegaram as pessoas, tinha três caras no chão, e a Vovó Maria ofegante, e com gestos de quem estava de quem estava arregaçando as barras das calças. Eles acharam estranho aquilo. Era uma senhora, naquela idade, e os três caras no chão. E aí Dona Ivone e a Vovó Teresa [explicaram], “não. É o avô [dela], que era capoeira, jongueiro, que acompanhava ela, e que dança com ela [também]. Ele percebeu que ela ia ser assaltada e incorporou nela e jogou para o alto os três assaltantes” [risos]. Porque jongo é isso, as entidades vêm dançar junto com as pessoas. Por isso é sagrado e sério. Este fato é muito conhecido lá na Serrinha (*apud* SANTOS, p. 178, 2010).

Verdade é que só o encantado é capaz de explicar Vovô Maria jogando três homens para o alto. Mas um ponto que me chama bastante atenção também são essas histórias, sobre determinadas pessoas, que se fixam nos lugares e que vão passando de geração em geração por intermédio da oralidade. No seio da comunidade da Serrinha, Vovô Maria sempre foi e é presentificada, muito antes de chegar nas páginas dessa dissertação. Isso se dá devido à sua importância frente a essa comunidade, a importância exercida enquanto mulher negra, mãe de santo, em um espaço marcado pela ausência do Estado.

Em seguida, no meio da festividade, surge a figura de tio José – o “mano tio José”, que veio da Angola e fora evocado também em “Axé de Ianga (Pai Maior)”:

Tio José emocionado
Começou a discursar
Comovendo seus irmãos
Que começaram a chorar

Tio José parece ser uma figura com o dom da oratória, já que toca e comove a todas com as suas palavras. Uma característica atribuída ao próprio Exu, conhecido também como o orixá da comunicação, ou seja, mais um possível entrelaçamento entre o texto e o orixá mensageiro. É certo que este lado religioso fica ainda mais vívido por meio da melodia e do coro. A melodia que começa com uma espécie de chocalho, produzindo o som que se assemelha ao barulho de água e logo começa a batucada; é essa melodia que nos permite experimentar a sensação de estar nesse ambiente ritualístico de fé e festa, afinal, “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” (TATIT, 1992, p. 20). O coro, que só aparece cantando “lalalaia eeeeia” em todo samba, com a força de muitas vozes, confirma tudo o que é evocado pelo sujeito cancional de Xangô da Mangueira. Ainda no meio da festa, mais uma vez surge a figura de tia Teresa, que inverte o estado emocional de todos que haviam se emocionado com a fala de tio José: ela traz alegria por meio da dança, do caxambu, um dos nomes regionais do jongo. É importante notar aqui a importância de trazer o caxambu para o tempo presente da canção: primeiro, porque é uma manifestação cultural negra e resgatar essas manifestações é recuperar histórias e memórias; e, segundo, porque essa dança é um dispositivo que aciona memórias na sambista, afinal, ela começou a frequentar as rodas de jongo ainda criança, quando era levada por sua tia (SANTOS, 2010).

A festa se encerra com o sujeito cancional evocando, uma vez mais, Santo Antônio e Oxalá. Agora, em uma atitude que versa respeito e gratidão, o santo católico deixa flores aos pés do orixá, fortalecendo ainda mais a ideia de uma rasura na mentalidade colonial na qual Santo Antônio, aquele que teve a própria língua transformada em relíquia (SIMAS, 2022), não mais se sobrepõe a nenhum orixá.

3.7 “No coração de Madureira” o pulsar é verde e branco

No branco, a paz é verdadeira
 No verde, a esperança é mais
 No centro da bandeira dourada e altaneira
 A sempre triunfal Coroa Imperial
 O Império guarda na História
 Imagens que eu trago na memória
 Unidos da Congonha indo à Serra festejar
 Com bambas da Tamarineira

O sonho verde e branco
 Foi ganhando o seu lugar
 No coração de Madureira

Me lembro do terreiro, as noites divinais
 Sambistas verdadeiros, poetas geniais
 Eulália, Mano Elói, Gradim e Molequinho
 O Mano Décio estava lá
 Fuleiro e Aniceto, o grande versador
 Alfredo e Campolino, tio Hélio e Antenor
 Nas mãos imperiais de Silas de Oliveira

O Império foi Congonha
 O Império foi Serrinha
 O Império foi Tamarineira

“No coração de Madureira” (CASTRO; LARA, 2010, faixa 4) é uma parceria de Dona Ivone Lara, Bruno Castro e Maurício Verde e foi gravada em seu CD *Nas escritas da vida*, em 2010. O samba que, como veremos, canta vários bambas, é interpretado pela sambista e por Castro.

A voz da canção inicia oferecendo-nos elementos para a construção de um símbolo que representa toda uma comunidade; símbolo que só nos é apresentado no terceiro verso: a bandeira. Antes de cantar de onde é essa bandeira, o sujeito cancional – quem começa cantando é o Castro – por meio da descrição, constrói, na imaginação do ouvinte, a imagem deste símbolo. Logo essa imagem ganha uma exatidão maior, quando confirmamos que se trata do Império Serrano. É preciso pontuar que a bandeira, as cores que a compõem e o brasão são elementos que colaboram para a construção da identidade da escola de samba. É um símbolo tão importante para as agremiações que é um dos quesitos avaliados no desfile de carnaval; o mestre-sala e a porta-bandeira atravessam a Sapucaí, girando em sentidos opostos, apresentando ao público o maior símbolo da escola. Consoante Lopes e Simas, a bandeira é um:

Símbolo universal das nações, estados, instituições, agremiações etc., nas escolas de samba a bandeira é também um distintivo importante. No ambiente do samba

carioca, renovadas a cada ano, as primeiras, até talvez a década de 1950, continham informações sobre o enredo que apresentavam. Daí em diante, provavelmente, pelo fato de terem deixado de ser confeccionadas artesanalmente, ganharam, como regra geral, uma forma padronizada, que remete à “bandeira do sol nascente”, pavilhão militar do Japão, banido em 1952 e readotado em 1954. Acrescente-se que, nas escolas, o costume da renovação anual da bandeira permanece, sendo a do ano anterior empunhada pela segunda porta-bandeira (LOPES; SIMAS, 2015, p. 32).

Figura 32 - Mestre-sala e Porta-bandeira do Império Serrano



Fonte: Site Carnavalesco, 20/02/2023

Presentificar o Império é também presentificar parte da história de Dona Ivone Lara, já que é um espaço que está entrelaçado à sua vida. Afinal, como vimos, integrantes de sua família ajudaram na fundação da escola; ela, junto a Silas de Oliveira e Bacalhau, compôs, em 1965, o samba-enredo da escola, além de fazer parte da ala das baianas. E nada melhor que a própria Dona Ivone relatando a experiência de desfilando em uma das alas mais respeitadas e reverenciadas da escola:

Era uma ala lindíssima que tinha o Império Serrano. Que tem o Império Serrano. Então, elas me convidaram pra ser destaque da ala. Aí eu passei... olha lá [aponta para uma foto em preto e branco na parede de sua casa em que aparece glamurosa, vestida de baiana durante um desfile], aquilo ali é um destaque dentro das alas das baianas. Eu vinha frente trazendo a ala. Mais de 300 baianas atrás de mim. Tudo o que eu fazia lá na frente, elas faziam lá atrás. Eu rodava, botava as mãos para o alto... e elas faziam as mesmas coisas (LARA *apud* SANTOS, 2010, p. 60).

Ainda na primeira estrofe nos deparamos, seguidamente, com as palavras *História* e *memória*. Essa História me parece muito atrelada à oralidade, ou seja, “ressalta a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas,

se opõem à ‘memória oficial’ das sociedades nacionais, ao acentuarem seu caráter uniformizador e opressor” (NAPOLITANO, 2018, p. 208). Isto porque se preocupa em preservar símbolos e nomes que foram ignorados por essa memória imposta. Memória esta que nega essas outras histórias como forma também de validar as violências (KILOMBA, 2019). É preciso dizer que nosso corpo negro é memória viva de um período que nos foi muito caro. Por isso, nossos corpos são corpos-memórias. E por isso também que essa história e essa memória evocadas aqui são subterrâneas (POLLAK, 1989), porque apresenta no centro da narrativa elementos e sujeitos negros e que, por serem o que são, foram preteridos da história tradicional. Aqui, estilhaça-se esta história.

Percebamos que os lugares-memórias que são vocalizados remetem ao cenário do samba: “Unidos da Congonha indo à Serra festejar / com bambas da Tamarineira”. Unidos da Congonha foi uma escola de samba que disputou três carnavais, o de 1950, 1955 e 1956, ocupando as posições do 3º, 8º e 17º lugar, respectivamente. Não encontrei a que bairro essa escola pertencia, o que me parece confirmar a ideia de que estamos diante de memórias subterrâneas, já que é quase inexistente uma historiografia sobre esse espaço, mas, através do espaço da canção, ele é vivificado. A Tamarineira faz referência à árvore que fica em frente a quadra do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, na zona norte do Rio de Janeiro.

É curiosa a história que gira ao redor desta árvore, que, segundo conta Bira, um dos fundadores do bloco e do grupo Fundo de Quintal, foi abençoada por Mãe Menininha do Gantois. Ele conta que a ialorixá pediu que eles encontrassem um terreno em um lugar que tivesse uma árvore, pois ela faria um preceito para abrir ainda mais os caminhos do Cacique de Ramos. O preceito foi feito aos pés da Tamarineira e o sambista conta que ele foi o primeiro agraciado. Anos depois criou o Fundo de Quintal, que em sua primeira formação contou como integrantes Jorge Aragão, Almir Guineto, Sereno, Neoci, Ubirany e Sombrinha, importantes nomes no mundo do samba.

Ademais, além de cantarem o Império Serrano – um elemento muito representativo tanto para cultura local, quanto para o país, afinal, e uma escola que integra uma tradição dentro do carnaval carioca –, evocam também grandes personalidades que foram essenciais para a história e a construção dessa agremiação:

Me lembro do terreiro, as noites divinais
Sambistas verdadeiros, poetas geniais
Eulália, Mano Elói, Gradim e Molequinho
O Mano Décio estava lá
Fuleiro e Aniceto, o grande versador
Alfredo e Campolino, tio Hélio e Antenor

A partir dos dêiticos, presente na estrofe acima, constrói-se uma cena enunciativa, resultando no processo de presentificação das vozes que cantam e aquilo que é cantado. Atentemo-nos também para o verbo *lembrar* evocado pela sujeita cancional, que diretamente introduz a ação de reviver, recordar algo, aqui, especificamente, recordar pessoas, presentificar o panteão de poetas. É preciso chamar atenção para a palavra “poeta”, que é como as vozes da canção designam esses nomes. Categoria elitizada, vinda de uma tradição nobre, majoritariamente masculina, apesar da força de Safo e suas descendentes, e branca, apesar de, notadamente no Brasil, a potência de Maria Firmina dos Reis e Luiz Gama. Assim, mais uma vez, rompe-se com a historiografia tradicional, na qual o sujeito negro está sempre na ante cena narrativa (DUARTE, 2013). O termo “poeta” aqui é compreendido na clave de quem elabora e embeleza a vida, reencanta a existência, sejam aedos, rapsodos, griots. Para Paul Zumthor, por exemplo, poesia é “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p. 12)

Dos nomes que são presentificados, direciono meu olhar sob o da Tia Eulália, outro sujeito-mulher-negra, – que já foi cantada por outros nomes da música popular, como Arlindo Cruz ao cantar Madureira: “Ai meu lugar/ Quem não viu Tia Eulália dançar”. Tia Eulália, como Tia Ciata, organizava rodas de samba em sua casa. Aliás, o Império Serrano foi fundado lá, em 1947. Deste modo, percebe-se que não é possível pensar o samba do Império, pensar Madureira, sem conhecer Tia Eulália. Quando essa figura feminina negra é versificada e cantada por esses poetas da síncope, confirma-se a sua importância no reduto do samba.

Talvez, possamos olhar para esses nomes como uma tentativa de catalogar essas existências, ou seja, como um processo mnemotécnico, que permite a memorização das palavras. Memorização que é facilitada justamente pela construção de listas. Nomear é provar a existência. Provar porque esses corpos sempre estiveram aqui, existindo, contribuindo para as artes, fazendo samba, construindo narrativas em primeira pessoa, evocando suas subjetividades, criando estratégias para manutenção de seus saberes e para transitar em espaços nos quais seus corpos não eram bem-vindos. Evocar os nomes é reivindicar o direito a nossa existência. Nomear. Existir. Nomear e (re)existir.

3.8 “Alguém me avisou”: um olhar sob o passado

Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
Mas eu vim de lá pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho

Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas
Pra me distrair
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
Eu estou aqui, o que é que há

“Alguém me avisou” (LARA, 1981, faixa 3) é uma composição de Dona Ivone Lara e foi gravada em seu terceiro LP, *Sorriso negro*. Mas foi lançada um ano antes no LP *Talismã*, de Maria Bethânia, contando com a interpretação dela, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Talvez, este seja um dos sambas de maior sucesso não só da carreira de Dona Ivone, mas da história do samba. Falo isso, porque ele toca em todas as rodas de samba e está vivíssimo na boca do povo, inclusive, na de quem nem frequenta as rodas. Certamente, esse sucesso também se confirma com o número de regravações, que somam mais de quarenta.

Figura 33 - Dona Ivone Lara e Maria Bethânia



Foto: Guto Costa. Fonte: Site G1, 26/04/2018

Segundo Burns (2019), este samba foi composto para ser interpretado por Maria Bethânia e foi gravado durante um período que se encaminhava para o fim ditadura militar que havia sido instaurada em 1964. Como sabemos, as canções ganham sentido no tempo e atravessam cada indivíduo de maneira muito particular e este atravessamento está imbricado ao estado emocional do ouvinte. É dizer, assim como ninguém volta do mesmo jeito para um mesmo texto, ninguém ouve a mesma canção duas vezes. Isso porque a forma como a canção me afeta vai variar de acordo com o meu emocional, com o meu cotidiano. Por isso, quando esse samba alcança o sucesso mencionado, torna-se um símbolo, uma espécie de regozijo pelo fim ditadura, assim como “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, tornou-se um símbolo de crítica a este período. “Alguém me avisou” torna-se simbólica porque “a letra fala de alguém que volta para casa cheio de histórias para contar, ecoando o exílio de Gil e Caetano em Londres de 1969 a 1971” (BURNS, 2019, p. 48).

Isso me faz recordar quando fui olhar o resultado do processo seletivo da especialização, a minha mãe já havia partido há umas duas semanas. Quando eu vi que tinha sido aprovada, enquanto a lágrima escorria, salgada, pelo meu rosto, eu ouvi a voz da Maria Bethânia ecoar ao meu ouvido os versos: “É tão difícil olhar o mundo e ver / O que ainda existe / Pois sem você meu mundo é diferente / Minha alegria é triste”. Todo esse LP, no qual ela canta as composições apaixonadas de Erasmo e Roberto Carlos, é uma ode ao amor; a sujeita poética está perdidamente enamorada por um amante que, na maioria das vezes, é marcado pela ausência. Ao pé da letra, literalmente, “As canções que você fez pra mim”, não se encaixaria a minha realidade que, embora, estivesse lidando com uma não-presença, era um amor outro, uma intensidade outra, uma grandeza outra. Entretanto, nada conseguia traduzir mais e melhor o que eu sentia que a ideia de uma alegria triste. Era isso: a voz de Bethânia, enquanto eu ainda estava no corredor do 11º andar da UERJ Maracanã, olhando fixamente para a listagem de classificação, lia-me, evocava a minha dor, antes mesmo de eu conseguir compreender tudo aquilo. Certamente, é o “efeito de encanto” (TATIT, 1996, p. 16), no qual a cancionista parece gente e, nós, sentimos-nos um pouco artista, como nos ensina o professor. A canção ganha vida na voz e na melodia, mas o sentido quem dá somos nós, os ouvintes. O que parece corroborar com o tempo presente da canção: assim como o cantar, o sentir também é sempre aqui e agora.

Dito sobre esses atravessamentos particulares que a canção nos faz, é possível pensar nessa letra de Dona Ivone também como uma revisitação da cancionista na sua trajetória no samba. Abrimos as análises com uma autoapresentação; agora, a voz que fala por trás da voz

que canta, olha para o passado para autoafirmar a imersão de seu corpo feminino negro em um espaço majoritariamente masculino. O que pode justificar os versos: “alguém me avisou/ pra pisar nesse chão devagarinho”. Devemos lembrar que sua tia, mesmo envolvida no jongo, era contra o envolvimento da jovem no universo do samba, como a própria Dona Ivone afirmou: “não permitia. Ela dizia ‘Você estudou, não é possível você se meter em samba, você gostar de samba, você é uma moça prendada... Não! De jeito nenhum!’” (LARA *apud* SANTOS, 2010, p.41). Por isso, ela se caracteriza como “obediente”, alguém que está seguindo as ordens da tia outrem. Os pensamentos, a percepção de mundo e os ensinamentos de uma tia, que era de um outro tempo e um outro contexto, no qual a mentalidade sobre gênero e até mesmo sobre o samba eram ainda mais limitadas. Daí, conseguimos entender o que fundamenta os versos:

Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
E não posso parar

Depois da tia, veio o marido que, mesmo tendo a conhecido em um samba e saindo para desfilar na escola fundada pelo pai, Alfredo Costa, “disse que não queria que ela se envolvesse com o samba. Para dar o exemplo, e tirá-la daquele ambiente, ele também procurou se afastar da escola” (SANTOS, 2010, p. 41). Lembrando que a família é uma pequena amostra de como é uma sociedade fundada em ideais sexistas. Por isso, essa sujeita poética caracteriza essa imersão como “miudinho”, porque ela precisou ser muitas coisas – enfermeira, assistente social, dona de casa, mãe, esposa –, até que pudesse ser, como profissional, exclusiva e assumidamente compositora e intérprete. É no miudinho que o reconhecimento e sucesso chegam tardiamente, o mesmo que ocorrera com Conceição Evaristo e tantas outras mulheres negras. Dona Ivone, sempre muita lúcida, sabia que essas regras também se estendiam a outros sujeitos-mulheres-negras:

Uma que eu adoro é a Leci Brandão. Sempre gostei muito das melodias dela, mas acho que ela é muito prejudicada, porque o preconceito com as mulheres continua. Fico triste em ver uma pessoa como ela, que é reconhecida, que todo mundo respeita, não conseguir emplacar um samba-enredo [...] Ela faz um samba bonito, chega perto de ganhar, mas na hora é sempre um homem que ganha, mesmo que o samba seja pior (BURNS, 2009, p. 145, 146).

Notemos também que, mais uma vez, a Bahia penetra neste passado. É para onde que a voz da canção retornará para contar as novidades. A Bahia parece ser o ponto de partida desta sujeita, mais uma vez, nos fazendo recordar das tias baianas; nos fazendo lembrar da

indissociabilidade entre Bahia-samba-Rio de Janeiro. O eu poético explica que o samba era só “Pra me distrair”, distração que é a base deste gênero musical enquanto ritmo, estilo, estética, o improvisado, a experimentação, o calor do momento. Embora, este eu fale em distração (lembramos das muitas funções desempenhadas por ela e que a única coisa que fazia questão era tirar as férias no mês de fevereiro para curtir o carnaval com tranquilidade), há uma mudança nessa mentalidade quando ela assume ter nascido nesse meio, momento no qual, conseqüentemente, afirma sua raiz negra.

A partir da melodia, a presença de destaque para o cavaquinho, do coro e das palmas que surgem no final da interpretação, este processo de afirmação, dito acima, pode ser percebido e sentido por nós, ouvintes, de maneira entusiasmada: trata-se de uma sujeita eufórica com a escolha do samba, porque foi ele quem a escolheu: “foram me chamar/ Eu estou aqui, o que é que há”. Tudo corporifica a alegria que ecoa na voz, no texto e no corpo. Alegria que não nega a dor, o tom menor, mas insiste na afirmação da vida individual e coletiva.

Outro ponto interessante é que a voz narrativa se apresenta na primeira pessoa do singular, o que já se evidencia no próprio título e que se estende ao longo de toda a letra, seja por meio das desinências número-pessoais, seja pela presença do pronome reto, como se percebe em: “Foram me chamar /Eu estou aqui, o que é que há”. Aliás, também são esses elementos que fraturam a linha entre passado e presente: eis ali a presença de uma sujeita-mulher-negra que canta o próprio passado, rasura a história oficial e se coloca na linhagem constelar da cultura brasileira. Este eu, que é a “voz da voz” (TATIT, 1996, p. 15), coloca-se no mundo a partir de um lugar discursivo: o da mulher negra e, ao assinar na voz e na melodia, a presença do seu corpo, rompe com um ciclo de narrativas os quais contribuíam para o sequestro do ser, que:

criaria assim a imagem de uma despersonalização ou alienação que força os sujeitos negro-africanos/afrodiaspóricos a olharem para si a partir dos olhos do outro [desde fora], de uma ótica que os racializa, subalterniza e que dá a eles a perspectiva de referências e representações negativas, pejorativas, estereotipadas e inferiorizadas de si mesmo, o que pode gerar, em nossa leitura, alienação e trauma (PAZ, 2019, p. 155).

Rasga também o pacto que potencializa o sequestro do negro (DUARTE, 2013), já que ela se autoapresenta e canta a si a partir do próprio olhar, da própria subjetividade. Sorte da cultura brasileira que Dona Ivone Lara foi chamada e, assim, eternizou-se em suas letras, nas letras de outros poetas e em seus encontros melódicos, possibilitando-nos vislumbrar a mulher negra ocupando um lugar de humanização.

CONCLUSÃO

A poeta argentina Tamara Kamenszain (2000) estabelece uma tríade entre silêncio, fala e escrita para pensar a história do feminino, na qual ela propõe que “se a escrita e o silêncio reconhecem um ao outro nesse caminho que os separa da fala, a mulher, silenciosa por tradição, está próxima da escrita. Silenciosa porque seu acesso à fala nasceu no cochicho e no sussurro, para desandar o microfônico mundo das verdades altissonantes (KAMENSZAIN, 2020, p. 01). Então, é por meio deste sussurro feminino que se constrói “uma cadeia inquebrantável de sabedoria por transmissão oral” (KAMENSZAIN, 2020, p. 01). Oralidade que é, antes de tudo, um lugar feminino, considerando também que “a escrita também baseia sua preservação em uma espécie de transmissão oral. Ninguém aprenderá a escrever como Góngora usando um manual de versificação” (KAMENSZAIN, 2020, p.02), quer dizer, o primeiro contato que o ser humano tem com a palavra é a partir da oralidade, que se dá através da mulher.

No cancionero popular temos canções que conseguem exprimir essa reflexão. É o caso, por exemplo, da canção “A feminina voz do cantor”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, em que o eu-poético já inicia a canção reconhecendo que por trás de sua voz, ressoa, vibra o feminino: “Minha mãe que falou/ Minha voz vem da mulher/ Minha voz veio de lá, de quem me gerou/ Quem explica o cantor/ Quem entende essa voz/ Sem as vozes que ele traz do interior?” (BRANT e NASCIMENTO, 2003, faixa 1). Ou, ainda, “Mãe de todas as vozes” (COSTA, 2019, faixa 02), onde a sujeita cancional reconhece este lugar matriz, “Minha mãe, sua voz/ Quem me deu esse amor/ Quem me fez conhecer o som”.

Consoante a esta ideia, Cavarero pondera que “a fonte primeira desse prazer é feminina. Como ocorre a cada ser humano que veio ao mundo, a primeira voz é uma voz de mulher” (CAVARERO, 2011, p. 130), assim sendo, “se a oralidade é o maternal por excelência – o seio fala, a boca do filho apre(e)nde – pode-se dizer que o elemento feminino da escrita é a mãe” (KAMENSZAIN, 2020, p. 02). Mãe, um lugar matriz, motriz. Lugar negado ao feminino negro nas narrativas nacionais, como nos apontara Evaristo (2005), certamente para não se concluir o óbvio: “a cultura brasileira é eminentemente negra” (GONZALEZ, 2020, p.54).

Se o patriarcado buscou estratégias para distanciar e silenciar o feminino na escrita, já que às mulheres convém o silêncio (CAVARERO, 2011), este sistema, articulado ao racismo, lançou mão de mecanismos que objetivavam apagar a essencialidade do feminino negro na

construção da nossa identidade nacional. Mecanismos que foram rasurados por esta presença feminina negra; rasurados por Dona Ivone Lara.

Dona Ivone Lara, com o seu corpo, a sua melodia, o seu texto e seu canto rasura duplamente a historiografia tradicional e a memória imposta. Ela rasura quando continua a compor apesar do contexto e dá as suas composições para que seu primo assine como autor, criando assim uma fresta, a qual possibilita a circulação de seu texto. Rasura quando além de interpretar os sambas, é a mão que escreve o texto. Rasura quando além de ser a mão que escreve o texto, é a mão que toca o tão amado cavaquinho, que se faz presente em sua obra através da melodia e do texto. Rasura quando se autoapresenta em primeira pessoa, sendo a voz narrativa de seu texto, “do meu tempo de menina / Tenho muito pra contar” (DIONÍSIO, 2021, faixa 10). Rasura quando se debruça sob suas memórias e, a partir delas, compõe melodias e textos, ficcionalizando cada uma dessas lembranças, “eu dei pulos de alegria/chorei de emoção/ quando a Vovó Maria/ me levando pela mão/ disse filha Pai Ianga/ é a nossa salvação” (LARA, 2001, faixa 13). Rasura quando constrói em sua obra uma relação profunda com a nossa raiz africana. Rasura quando evoca corpos-territórios (PAZ, 2019), como o do seu avô, trazendo para o presente da canção a escravidão, mas sob uma ótica outra; uma ótica na qual o corpo negro chora, sofre, sangra. Rasura quando estraçalha o memoricídio (PAZ, 2019) justamente porque canta as memórias negras. Rasura quando convoca outros tantos corpos negros para sua narrativa e, especialmente, corpos femininos negros: tia Teresa, vovó Maria Joana, Mãe Menininha do Gantois, tia Eulália. Rasuras que tem como mote principal a humanização.

No texto “O que é o amor?” (LUNA, 2022, faixa 01), as vozes negras que atravessam essa narrativa buscam responder a essa pergunta que se apresenta no título e, já no início, constrói-se uma relação entre amor e humanidade: “É o amor que nos torna ou não humanas/ E por muito tempo desejei muito ser humana/ E ser amada”. A voz que abre o texto entrelaça a capacidade de amar à ideia de ser humana, ao mesmo tempo em que afirma que foram lugares que lhe foram negados. Tal qual este amor humanizador, são as memórias cantadas de Dona Ivone Lara, uma sujeita cancional que recupera no canto uma infância feliz; traz para o centro da narrativa uma sujeita-mulher-negra que sente saudade, “vovó chorou, chorou/ Como há tempos não se via/ Com saudades de Angola/ E sua mocidade na Bahia” (LARA, 1997, faixa 05), ou ainda, uma sujeita contadora de histórias, “tia Teresa nos contava/ a história do vovô/ que tirava irmão do tronco/ escondido do senhor” (LARA, 2001, faixa 13). O amor nos torna ou não humanas assim como a possibilidade de reverberar nossas memórias, que está, antes de tudo, ligada intimamente à construção de nossa identidade (POLLAK, 1992).

Assim como o eu-poético de “Vozes-mulheres” (EVARISTO, 2017), as memórias cantadas de Dona Ivone Lara ecoam outras vozes negras, ou seja, ela humaniza a si e ao outro. Vozes que ressoam histórias, fé, festa, saudade, dor. Uma narrativa do outro, até quando é sobre si. Podemos pensar, por exemplo, nas vezes em que evocou a Bahia, anunciando um retorno, fazendo o caminho de volta das tias baianas. Dessa maneira, a sujeita cancional se autoentroniza uma Ciata. Ela incorpora o samba que “precisou” se deslocar, se reinventar. O samba que, estrategicamente, aproximou Santo Antônio e Exu e ela agora pode: pode voltar para contar a própria história e junto a ela vem um emaranhado de outras histórias. Por isso, é, sobretudo, uma narrativa sincopada das vozes negras.

Dona Ivone Lara, que produz o eco de tantas outras, de tantos outros, representa parte de uma teia de sujeitas-mulheres-negras, que não sei onde começa e que continua sendo construída até hoje: tia Ciata não foi o início e Dona Ivone não foi o fim. Luedji Luna, citada acima, florescia esta teia, assim como Mariene de Castro que, em boa parte de seu repertório, convoca aos orixás, evidenciando como sua arte está ligada a cultura negra, tal qual faz Dona Ivone. 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.

REFERÊNCIAS

- A BRILHANTE parceria de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. **Catraca Livre**. 18 nov. 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/a-brilhante-parceria-de-dona-ivone-lara-e-delcio-carvalho/> . Acesso em: 10 nov. 2023.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Tradução: Julia Romeu. **O perigo da história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- A feminina voz do cantor. Compositores: Fernando Brant e Milton Nascimento. Intérprete: Milton Nascimento. *In: Pietá* [CD]. Warner Music. 2003.
- ALBUQUERQUE, Wlamira; FRAGA, Walter Neto. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALGUÉM me avisou. Compositora Ivone Lara. *In: SORRISO negro* [LP]. WEA, 1981.
- ARRAES, Jarid. **Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis**. São Paulo: Pólen, 2017.
- AZEVEDO, Roanna. Dona Ivone Lara: a grande dama do samba e sua importância para a luta antimanicomial. **Hypeness**. 06 jun. 2022. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2022/06/dona-ivone-lara-a-grande-dama-do-samba-e-sua-importancia-para-a-luta-antimanicomial/> . Acesso em: em 10 nov. 2023.
- AXÉ pra Ianga (Pai Maior). Compositora: Ivone Lara. *In: DONA Ivone Lara: Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.
- BÂ, Amadou Hampaté. Tradição vida. *In: HISTÓRIA geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. 1940. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. *In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. v.1, p. 222-232.
- BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar Dona Ivone Lara: a mulher do samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BURNS, Mila. **O livro do disco - Dona Ivone Lara: sorriso negro**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CABEÇA de Porco: o maior cortiço da história do Rio. Museu do Amanhã. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/cabeca-de-porco-o-maior-cortico-da-historia-do-rio> . Acesso em: 10 nov. 2023.
- CANTO de rainha. Compositores: Arlindo Cruz e Sombrinha. Intérpretes: Beth Carvalho e Dona Ivone Lara. *In: BETH Carvalho e amigos* [CD]. São Paulo: BMG Brasil, 2005.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais: filosofia da expressão vocal**. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Orientadora: Roseli Fischmann. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011a.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**. 06 mar. 2011b. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 24 out. 2023.

COSTA, Luan. A Serrinha chegou! Império Serrano faz seu maior desfile neste século na abertura do carnaval 2023. *Carnavalesco*. 20 fev. 2023. Disponível em: <https://www.carnavalesco.com.br/serrinha-chegou-imperio-serrano-faz-seu-maior-desfile-neste-seculo-na-abertura-do-carnaval-2023/> . Acesso em: 10 nov.2023.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos feministas**. 2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2211784&forceview=1>. Acesso em: dez. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. **Estudos feministas**. 2002. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2295749&forceview=1>. Acesso em: dez. 2022.

CRUZ, Felipe Branco. Alaíde Costa sobre ser esnobada pela bossa-nova: “Preconceito velado”. **Veja**. 20 maio 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/o-som-e-a-furia/alaide-costa-sobre-ser-esnobada-pela-bossa-nova-preconceito-velado>. Acesso em: maio 2023.

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 [CD]*. Universal Music, 2000.

DIA de samba no Bonfim. Compositores: Bruno Castro e Ivone Lara. Intérpretes: Maria Bethânia e Caetano Veloso. *In: BAÚ da Dona Ivone [CD]*. São Paulo: Radar Records, 2021.

Dona Ivone Lara – Sem cavaco não. Canal Youtube: Choro e poesia. 2 min. 42 seg. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=EAJtx8_iJTg . Acesso em: 10 nov. 2023.

DUARTE, Eduardo de Assis. **O negro na literatura brasileira**. 2013

EVARISTO, Conceição. Da representação à autoapresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, 2005

EVARISTO, Conceição. África: âncora dos navios de nossa memória. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 22, p. 159-165, 2013.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Nossa fala estilhaçada a máscara do silêncio**. Entrevista concedida à Djamila Ribeiro. [13 maio 2017]. São Paulo: Carta Capital.

FERREIRA, Mauro. Maria Bethânia pode celebrar Dona Ivone Lara na 14ª Virada Cultural de São Paulo. **G1**. 26 abr. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2018/04/26/maria-bethania-pode-celebrar-dona-ivone-lara-na-14-virada-cultural-de-sao-paulo.ghtml> . Acesso em: 10 nov. 2023.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. *In*: PALAVRA cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FORTUNA, Maria. “Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia”, diz cantora Alaíde Costa. **O Globo**. 8 dez. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/quando-bossa-nova-estourou-fizeram-de-conta-que-eu-nao-existia-diz-cantora-alaide-costa-24785830> . Acesso em: abr. 2022.

GAMA, Luiz. **Com a palavra, Luiz Gama**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HÁ um delegado Chico Palha em cada esquina. **Folha de São Paulo**. 05 mai. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/perifaconnection/2023/05/ha-um-delegado-chico-palha-em-cada-esquina.shtml> . Acesso em: 10 nov. 2023.

HOMEM morre após ser abordado e colocado em porta-malas de viatura da PRF em Sergipe; veículo estava tomado por fumaça. **G1 SE**. 25 de maio. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/se/sergipe/noticia/2022/05/25/homem-morre-apos-abordagem-de-policiais-rodoviaros-federais-em-umbaua.ghtml> . Acesso em: nov. 2023.

ICNETWORKS. Itaú Cultural. Ocupação icnetworks, 2015. Página inicial. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/dona-ivone-lara/> . Acesso em: 10 nov. 2023.

KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. Tradução: Clarisse Lira. Buenos Aires: Paidós, 2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

GOIS, Ancelmo. Era uma vez um aristocrata branco e uns negros batutas. **O Globo**. 20 out. 2015. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/era-uma-vez-um-aristocrata-branco-e-uns-negros-batutas.html> . Acesso em: 10 nov. 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIOTS: os contadores de histórias da África antiga. **Revista Xapuri**. 04 mar. 2023. Disponível em: <https://xapuri.info/griots-os-contadores-de-historias-da-africa-antiga/> . Acesso em: 10 nov. 2023

LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1990.

LEITE, Mazé. O Pierrot apaixonado. **Belas Artes**. 06 mar. 2011. Disponível em: <https://artemazeh.blogspot.com/2011/03/o-pierrot-apaixonado.html> . Acesso em: 10 nov. 2023.

LOPES, Nei. **Enciclopédia da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

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

MÃE de todas as vozes. Compositor: Nando Reis. Intérprete: Gal Costa. *In: A PELE do futuro* [CD]. Biscoito Fino. 2019.

Mãe Menininha do Gantois. **Acervo origens: sons que tocam o Brasil**. 09 mar. 2011. Disponível em: <https://www.acervoorigens.com/2011/03/mae-menininha-do-gantois-09032011.html> . Acesso em: 10 nov. 2023.

MELLER, Lauro Wanderley. **Poetas ou Cancionistas?** Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Orientadora: Melânia Silva de Aguiar. 2010. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Minas Gerais.

MELLO, Marcelo de. Perdeu o título, ganhou a história. O Globo. 29 jan. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2016/perdeu-titulo-ganhou-historia-18454713> . Acesso em: 10 nov. 2023.

MEINSTERDRUCKE. Meisterdrucke kunstreproduktionen. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/French-School/856037/D%C3%ADptico%3A-cenas-da-paix%C3%A3o-e-vida-ap%C3%B3s-a-morte-de-Cristo%2C-c.1330-1350.html> . Acesso em: 10 nov. 2023.

NETO, Lira. **Uma história social do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O QUE é o amor? Compositora: Luedji Luna. Intérpretes: Diversas vozes. *In: BOM mesmo é estar debaixo d'água Deluxe* [CD]. Gravadora independente. 2020.

O Rei dos Bamum visitou o museu etnológico de Berlim e reencontrou o trono real que pertencia a seu bisavô. **Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística**. 23 jun. 2023. Disponível em: <http://ipol.org.br/o-rei-dos-bamum-visitou-o-museu-etnologico-de-berlim-e-reencontrou-o-trono-real-que-pertencia-ao-seu-bisavo/> . Acesso em: 10 nov. 2023.

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, p. 147-166, 2019. ISSN 2236-8612. Disponível em: doi: <http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49127>. Acesso em: ago. 2023

PELO telefone. Compositores: Donga e Mauro de Almeida. Intérpretes: Donga e José Gonçalves. *In: SÉRIE da Música Popular Brasileira – Série grandes compositores* [LP]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

- PENSARIO. UFF. Identidades do Rio. Disponível em: <http://www.pensario.uff.br/audio/1907-foi-criado-rancho-ameno-reseda> . Acesso em: 10 nov. 2023.
- PINHO, Osmundo. **E não sou uma mulher?** – Sojourner Truth. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 12 out. 2021.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- REI do povo Bamum de Camarões senta em trono roubado de bisavô e exposto em museu de Berlim. **O Globo**, 14 jun. 2023. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2023/06/rei-do-povo-bamum-de-camaroes-senta-em-trono-de-bisavo-exposto-em-museu-de-berlim-veja-o-video.ghtml> . Acesso em: nov. 2023.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.
- RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- 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.
- SIMAS, Luiz Antonio. **Santos de casa:** fé, crença e festas de cada dia. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA, 2019.
- TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: TATIT, Luiz. **O cancionista:** composição de canção no Brasil. São Paulo: Endusp, 1996.
- “TIA Ciata” – Curta aborda o protagonismo negro e feminino na cultura nacional. **Mundo Negro**. 25 ago. 2017. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/tia-ciata-curta-aborda-o-protagonismo-negro-e-feminino-na-cultura-nacional/> . Acesso em: 10 nov. 2023.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1991.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

TIA Ciata. Direção de Mariana Campos e Raquel Beatriz. Produção de Ana Beatriz Silva. Roteiro: Mariana Campos e Raquel Beatriz. Rio de Janeiro, 2020. (26 min.). Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-5-_6w8EBQ&t=735s . Acesso em 27 jun. 2020.

VIGGIANO, Giuliana. Como a medicina tradicional da África pode ajudar a combater à covid-19. Galileu. 17 jun. 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Saude/noticia/2020/06/como-medicina-tradicional-da-africa-pode-ajudar-no-combate-covid-19.html> . Acesso em: 10 nov. 2023.

WARLEY Henrique e Dona Ivone Lara Candeeiro da vovó. Canal Warley Henrique. 4 min 9 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Py1gdXFAVyo> . Acesso em: 10 nov. 2023.

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, 2007.

WISNIK, José Miguel. A república musical modernista. *In*: ANDRADE, Gênese. **Modernismos 1922-2022**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.