

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

KARINE VIANA DOMINGOS

**Dona Ivone Lara**

O destaque que denuncia



Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Karine Viana Domingos.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Paulo de Tarso Salles e Eliane Tokeshi.

São Paulo

2024



## FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.  
Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194 Domingos, Karine Viana Dona Ivone Lara: O destaque que denuncia. / Karine Viana Domingos; orientadora, Eliane Tokeshi; coorientador, Paulo de Tarso. - São Paulo, 2024. 44 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia 1. Música. 2. Samba. 3. Mulheres na música. 4. Negritude. I. Tokeshi, Eliane . II. Título. CDD 21.ed. - 780

# FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a):

\_\_\_\_\_

Título:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_.

Orientador(a)(es):

Prof(a)(es).

Dr(a)(es)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

## Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).  
\_\_\_\_\_(Presidente)

Instituição:  
\_\_\_\_\_

Julgamento:  
\_\_\_\_\_

Assinatura:  
\_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a).  
\_\_\_\_\_

Instituição:  
\_\_\_\_\_

Julgamento:  
\_\_\_\_\_

Assinatura:  
\_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a).  
\_\_\_\_\_

Instituição:

\_\_\_\_\_

Julgamento:

\_\_\_\_\_

Assinatura:

\_\_\_\_\_

Assinatura:

\_\_\_\_\_

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
ecoou lamentos  
de uma infância perdida.

A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela.

A minha voz ainda  
ecoa versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.

A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem – o hoje – o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
o eco da vida-liberdade.

Conceição Evaristo.

## RESUMO

DOMINGOS, Karine Viana. *Dona Ivone Lara: o destaque que denuncia*. 2-24, 48p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

**Resumo:** O surgimento de Yvonne Lara e seu reconhecimento na história da música brasileira se deu devido à sua importante atuação tanto na área artística quanto na saúde. Sua relevância tão única denuncia, porém, a grande massa de mulheres negras e a escassez de suas representações na sociedade. A gênese do samba traz em si a participação ativa desse nicho social, porém sofreu de grandes transformações através do seu embranquecimento e industrialização. Neste trabalho busquei demonstrar ,através da trajetória de Yvonne, a possibilidade de demarcar a história de um coletivo e evidenciar uma visão panorâmica dos mecanismos tanto de violências quanto de resistências que ainda perpassam os dias atuais.

**Palavras-chave:** Dona Ivone.Yvonne Lara. Mulheres. Samba. Cultura negra. Música.

## ABSTRACT

**Abstract:** Yvonne Lara's emergence and her value in Brazilian music history happened because of her great in the activities in artistic and health areas. Her importance, by the way, complaints a large scale of black women and the lack of representations in society. The samba's genesis were made by those people. This music genre suffered big transformation through its whitening and industrialization. Through Yvonne Lara's life we can delimit other figures' histories and show a panoramic vision as violences as resistances that are alive in society today.

**Key-words:** Dona Ivone. Yvonne Lara .Woman. Samba. Black culture.Music.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Breve biografia.....</b>	<b>13</b>
2.1 Infância e influências.....	13
2.2 Formação acadêmica.....	16
2.3 Discografia e Samba.....	17
<b>3. Área da Saúde.....</b>	<b>18</b>
3.1 Serviço Social e Enfermagem.....	18
<b>4. Obstáculos no Samba.....</b>	<b>19</b>
4.1 O começo.....	19
4.2 O samba feminino - baianas e tias.....	21
5. E o que isso tem a ver com Ivone Lara?.....	27
6. A mulher no samba hoje.....	11
<b>2. Breve biografia.....</b>	<b>13</b>
2.1 Infância e influências.....	13
2.2 Formação acadêmica.....	16
2.3 Discografia e Samba.....	17
<b>3. Área da Saúde.....</b>	<b>18</b>
3.1 Serviço Social e Enfermagem.....	18
<b>4. Obstáculos no Samba.....</b>	<b>20</b>
4.1 O começo.....	20
4.2 O samba feminino - baianas e tias.....	22
4.3 E o que isso tem a ver com Ivone Lara?.....	37
<b>5.CONCLUSÃO.....</b>	<b>45</b>
5.1. E o que isso tem a ver com Ivone Lara?.....	27
Referências.....	34

## 1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho me propus a pesquisar sobre a vida de Yvonne Lara e não apenas sobre a vida de Dona Ivone (nome artístico). Quando a escolhi como tema de estudo, o que mais me chamou a atenção foi a multiplicidade de atuações. Ao descrever suas atividades, os substantivos podem ser muitos: cantora, compositora, instrumentista, assistente social, enfermeira. Estes porém não abarcam inteiramente suas ocupações sejam no âmbito pessoal ou mesmo nas suas profissões, pois esta diversas vezes esteve nos pioneirismos. Além disso, que nome se dá à ocupação de mulher preta pobre na sociedade? Quis discorrer não só apenas as suas execuções, mas também nas implicações a que elas discorriam dito que racismo e machismo perpassaram sua trajetória.

Sendo assim, aqui o objetivo não foi fazer uma biografia detalhada da personagem, mas destacar os impasses que a marginalização causou em seu percurso. Durante a investigação, estive em frente a um quadro panorâmico dessas implicações que me expuseram a coletividade das experiências de Yvonne Lara. Como mulher negra do mundo musical, me vi em muitas experiências da multiartista e também pude reconhecê-las em outras vivências de mulheres negras não só do meio artístico, mas principalmente delas (as que trouxe aqui como amálgama da observação). Sendo assim, além da história de vida de Lara, discorro um pouco sobre a história das mulheres no samba e sua formação e trago depoimentos de pessoas do meio que demonstram um recorte de violências e resistências do nicho.

Procuro neste texto, destacar a relevância do reconhecimento da resistência da cantora e enfermeira como figura chave para entender os mecanismos de apagamento e silenciamento socialmente impostos a certos grupos. Saliento a importância dessa discussão como ponto de partida em entendimentos de trajetórias de vida que ainda passam pelas mesmas coisas. É preciso reconhecer e delimitar as silhuetas das violências para poder explicitar realidades atuais.

Como estudante negra de música, não tive em nenhum momento, durante toda minha formação como instrumentista, contato com alguma informação ou demonstração do valor da artista. Pouco fui exposta ao mundo do samba ou a qualquer invenção do negro no ambiente musical e, nas poucas vezes, sempre me era colocado como lugar masculino. Minha vontade de pesquisar Yvonne aconteceu por buscas pessoais que procuravam justamente preencher essas lacunas. E essas lacunas eram tantas que talvez fosse equivalente a outro conservatório e/ou graduação apenas com essas faltas.

Este seguinte trabalho é resultado da busca de um preenchimento não meramente narcísico. Como Conceição Evaristo aponta em entrevista (data), o espelho de Narciso não reflete corpos negros, pois a este nunca foi dado a beleza. O corpo negro precisa ativamente pesquisar suas potências e belezas. O espelho de Oxum lhe devolve o próprio encanto e o espelho de Iemanjá lhe coloca, entre encantos, no coletivo. Que essas tecnologias preencham os hiatos impostos. Que venham se multipliquem as Yvones, Clementinas, Elzas, Ludmilas, Lias, Glórias etc...

## 2. Breve biografia

### 2.1 Infância e influências

No dia 13 de abril de 1920, nascia no Rio de Janeiro uma das maiores figuras do samba brasileiro: Dona Ivone Lara. O ciclista e auxiliar de entregas João da Silva Lara e a costureira Emerentina Bento da Silva, se conheceram num dos ranchos<sup>1</sup> que frequentavam. O berço da artista foi musical desde o início já que seu pai era violonista e sua mãe cantora, embora atuassem em outras profissões para sustento. Yvonne foi a primeira filha do casal, mas ainda na gestação de sua irmã Elza, sua irmã mais nova, o pai da família faleceu em um acidente de trabalho. Deixou a família, além da tristeza do luto, sem uma das fontes financeiras. Sendo assim, a irmã de Emerentina passou a auxiliar no sustento da casa já que não tinha filhos e a profissão de costureira não provia o suficiente financeiramente.

Em 1932, prezando pela boa educação da filha como forma de melhoria de vida, Emerentina resolveu mudar a data de nascimento da criança para que pudesse efetivar uma vaga no colégio Orsina da Fonseca, conhecido por ser exemplar em educação. Este só aceitava meninas a partir de 11 anos de idade. Assim, Yvonne Lara passou a ter em seus documentos o ano de 1921 como data de nascimento. Tal “truque” proporcionaria à garota negra e pobre uma mudança significativa de panorama de vida.

Os estudos no internato de Orsina da Fonseca eram tão estimados, que pessoas de diversas classes sociais o frequentavam. Foi lá que Yvonne recebeu aulas de canto orfeônico<sup>2</sup> por outra figura importante da música brasileira: Lucília

---

<sup>1</sup> Ranchos eram festividades carnavalescas cariocas do início do século XX caracterizadas pelo folclore nordestino. Diferentemente dos grupos instrumentais das escolas de samba, tinham instrumentos de sopro como a flauta, também: violões, ganzás, pratos etc segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo (1952)..

<sup>2</sup> De origem francesa, é o uso do canto coral amador como poder civilizatório e consolidado nas escolas no Brasil através de Heitor Villa-Lobos. (NORONHA,2009).

Villa-lobos. Precursora do ensino musical no Brasil, ela teve grande contribuição para a educação no país, formando alunos e professores, escrevendo poesia e interpretando canções várias, inclusive de seu marido Heitor Villa-Lobos. Este também participou no colégio comparecendo em apresentações e inclusive regendo as garotas. Participar do grupo de canto orfeônico designava muito prestígio entre as alunas e na sociedade. Yvonne Lara disse da importância desse contato com a arte de forma diferenciada da de casa:

“Fui pro colégio interno, vi um mundo diferente. Voltava para casa, via outra coisa. Saía de novo, e mais uma coisa. Coloquei em minha vida um segmento, algo que minha irmã, por exemplo, não teve. Ela foi, depositou tudo no marido, se casou e virou doméstica. Acho que muito dessa diferença entre a gente se deve ao colégio interno”(DONA IVONE apud BURNS,2006, pg 38).

Sua relação com o internato se intensificou ainda mais após 1937. Vítima de pneumonia, Emerentina morre e deixa os filhos aos cuidados de sua irmã e marido, onde Yvonne Lara passou a morar nos fins de semana quando não estava na instituição de ensino. Mais tarde, passa a morar na casa do outro irmão de Emerentina, Dionísio, que foi uma figura importante em sua formação musical. Seu tio Dionísio era violonista, cavaquinista, trombonista e motorista de ambulância. Nas horas de lazer, recebia grandes nomes em seu quintal para fazer música, dentre eles Pixinguinha, Donga, Jacob do Bandolim, Heitor dos Prazeres e Cândido Pereira da Silva (Candinho do Trombone). As crianças do local eram usadas como “gravadores” por terem boa memória. O tio pedia que as crianças memorizassem as músicas que eram tocadas no espaço para que houvesse alguma forma de guardá-las, mas Yvonne não foi apenas um “gravador” e aprendeu com ele a tocar cavaquinho.

Essa dualidade de mundos foi característica marcante na formação da artista que tinha que vivenciar diferentes ambientes de acordo com o espaço que estava. A

estrutura curricular de Orsina da Fonseca reproduzia ideais higienizantes postas já anteriormente à sua criação. Em 1898, foi Inaugurado o Instituto Profissional Feminino, com um pouco mais de cem alunas, que visava a formação de “mulheres ideais”, principalmente as de baixa renda.

“...Aprígio Gonzaga, ajudou a promover uma reforma educacional na então capital do país no início do século XX. Ele dizia que “a escola tem de encarar a mulher sob duas faces: a mulher casada e a mulher solteira”, e que seu objetivo seria o de formar a mulher como “mãe de família, esposa, e quando necessário for, trabalhadora ao lado do homem, para se manter, sem dependências ou humilhações.” (BURNS ,2006,pg 27-28).

Devido a vertentes como essa, o internato, como outras tantas escolas para mulheres no país, traziam o conhecimento considerado adequado ao ideal feminino da época. Dentre eles, modelagem, desenho, pintura, gravura, litografia, fotografia, escrituração mercantil, telegrafia, costura, rendas e bordado etc. Diferentemente dos meninos. Além disso, ideologias racistas no país, desde aquela época, eram levadas a sério com medidas governamentais dispostas a moldar a educação a ideais europeus não só no gênero, mas na raça:

“Dois anos depois da entrada de Getúlio no governo], o modelo a seguir era pautado por uma europeização do ensino e uma das chaves para garantir a eficácia da empreitada era a música erudita. Ainda assim, qual seria um dos caminhos mais certos para a forjar aquela ideia de “branqueamento” em uma ampla população infantil miscigenada e “aculturada”, rendendo frutos civilizatórios e nacionalistas a curto e médio prazos? “O canto Orfeônico”, determinaria Getúlio Vargas com seu bom gauchês de São Borja.” (NORONHA,2014).

Enquanto isso, em casa, as influências do samba, jongo, choro, ranchos etc. permeavam o dia a dia. Quando atingiu a idade certa<sup>3</sup>, passou a frequentar o jongo

---

<sup>3</sup> Segundo o CNFCP/IPHAN- (Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em “Jongo, patrimônio imaterial brasileiro”- Jongo é “uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. [...] Nos tempos de escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender.”

na casa de Alfredo Costa e Dona Iaiá. Participava das rodas no quintal de seus tios e passou a compor. Uma de suas músicas mais famosas nasceu quando ela tinha apenas doze anos:

“Eu era muito moleca, não tinha boneca, não tinha nada disso. Eu tinha meu primo Fuleiro, que eu amava. Era um irmão que eu tinha na época. E caçava muito passarinho. Uma vez ele saiu e, quando voltou, trouxe um tiê-sangue. Botou numa gaiola e disse assim: ‘Ô, prima! Vona!’ Era como ele me chamava. ‘Olha a tua boneca...’ Ih, eu fiquei numa alegria, que só vendo. Dali eu comecei a fazer versinhos pro Tiê. (DONA IVONE LARA apud PADILHA; PERES ; APERIBENSE, 2022, p 2.)

Se por um lado no colégio tinha aulas de educação majoritariamente europeia, em casa teve contato com diversas facetas da arte negra da época que, com certeza, modificaram sua maneira de compor, cantar e tocar. Embora a interferência desses dois mundos seja inevitável, a compositora afirma em uma entrevista com Burns que sua forma de compor pouco foi construída pelo modelo aprendido em sala de aula:

“Yvonne estudou música no colégio interno e isso foi, como ela reconhece em seu relato, um impulsionador para sua atividade de compositora. Ela diz, no entanto, que o conhecimento teórico adquirido durante as aulas pouco ajudou na hora de compor as melodias de samba. Os elaborados contra-cantos, marcas de seu talento como compositora, sempre foram desenvolvidos a partir de um método próprio de autoria, segundo ela, inteiramente instintivo, e nada técnico.” (BURNS, 2006, 72 p.)

---

Sendo assim, os *pontos* eram versos cantados pelos jongueiros de forma poética e musical e com poderes espirituais que continham conhecimentos restritos aos mais velhos e só eram divididos com jovens iniciados.

## 2.2 Formação acadêmica

Quando atingiu a maioridade, foi incentivada pela família a procurar um emprego. Para meninas de sua classe social e cor, os caminhos possíveis não pareciam muito promissores financeiramente falando. Estrategicamente, após o término dos estudos em Orsina da Fonseca, Yvonne decidiu outra opção ao invés das fábricas e trabalhos informais e prestou uma prova para a Escola de Enfermagem Alfredo Pinto. Passando entre as primeiras colocadas, foi recompensada com uma bolsa que utilizava como ajuda nas despesas da casa de seus tios. Aplicada aos estudos como forma de garantia de estabilidade financeira, a garota já começou a trabalhar assim que se formou como enfermeira na Colônia Juliano Moreira em Jacarepaguá, órgão do Ministério da Saúde.

Aplicada à área da saúde, conheceu Nise da Silveira<sup>4</sup> (1905-1999) no Serviço Nacional de Doenças Mentais e, em 1946, passou a compor o grupo de profissionais no Centro Psiquiátrico Nacional, antes Colônia dos Psicopatas do Engenho de Dentro e Colônia Gustavo Riedel. Teve participação ativa nos métodos da pioneira Nise da Silveira implementando o uso da música como forma de tratamento dos pacientes em sofrimento psíquico. Sempre em busca de mais, Yvonne continuou seus estudos mesmo após ter o emprego garantido e, em 1947, se formou em Assistência Social com especialização em Terapia Ocupacional, profissões bastante promissoras na época.

Apesar de seu empenho na área do samba e até mesmo após reconhecimento pelas composições e performances, Yvonne sempre se apresentava como profissional da saúde. Ela via na enfermagem o respaldo da estabilidade e, conseqüentemente, a segurança financeira. Consciente da própria

---

<sup>4</sup> Nise da Silveira foi médica e psiquiatra brasileira. Conhecida internacionalmente pelos seus estudos em tratamentos de saúde mental utilizando linguagens artísticas. (Mostra Virtual CCMS- site: <http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/uma-psiqrta-rebelde.php>).

realidade, tinha como prioridade o trabalho e se empenhava no samba nas horas livres como podemos ver pelo depoimento:

“Não pensava nunca em ser compositora. Cantava por cantar. Gostava de ouvir Ângela Maria, Emilinha Borba, essas coisas. Para mim, elas eram pessoas especiais, divas mesmo; aquelas que têm um talento muito acima dos outros, que têm uma postura diferente, e isso é muito importante. A única coisa em que eu pensava era em trabalhar e fazer minha independência.” (BURNS, 2006, 52-53 p.)

E assim, Lara dedicou a maior parte da vida aos cuidados de seus pacientes e só se aposentou em 1977 quando tinha 57 anos.

### **2.3 Discografia e Samba**

Embora tivesse como prioridade o emprego, a cantora nunca deixou de lado a música e calculava com cuidado para que seu período de férias caísse no carnaval, a época mais importante para as escolas de samba. Seu envolvimento com o ambiente, além da família, se deu também com a Prazer da Serrinha de Alfredo e Aracy Costa (Dona Iaiá) que se tornaram seus sogros já que, em 1947, casou-se com Oscar Costa, filho do casal. Este tinha ciúmes de suas atividades no samba, ambiente considerado boêmio demais para mulheres. Isso, porém, não impediu que Yvonne continuasse seguindo suas atividades de compositora, cantora e instrumentista.

Mais adiante com o surgimento da Império Serrano, a artista passaria a quebrar importantes barreiras no mundo masculino das escolas e mais do que participar da composição de samba-enredo, adentrou a tão concorrida ala dos compositores.

Sua participação foi ganhando peso com o passar dos anos, mas apenas após se aposentar e após a morte do marido é que lançou seu primeiro álbum. Em 1978, “Samba, Minha Verdade, Samba, Minha Raiz” inaugurou a coleção de doze discos lançados.

Ao longo de sua carreira musical, Yvonne constituiu parceiras importantes. A primeira foi com Silas de Oliveira com quem compôs “Os cinco bailes da história do Rio”, samba-enredo tão importante para a história da Império Serrano e para o samba. Após sua morte, a nova parceria com Délcio Carvalho rendeu novos sucessos como “Sonho Meu”, “Acreditar” e “Nasci Pra Sonhar e Cantar”. Mas, as parcerias não ficavam apenas nas composições. As suas autorias também eram interpretadas por outras vozes e a partir daí todo mundo tinha um pouquinho de Dona Ivone Lara. Quando Maria Bethânia cantou “Sonho Meu” em 1978 junto com Gal Costa, seu álbum alcançou mais de um milhão de cópias vendidas, um recorde para a época.

Já o samba não vendia tanto e os números de vendas não eram tão expressivos nos discos da própria Dona Ivone. Mesmo assim, seu talento era inegavelmente percebido e fez inúmeras turnês pelo Brasil e mundo. Foi em 1979 que fez sua primeira viagem internacional com um álbum próprio e se apresentou pela França com o “Sorriso de Criança”. Sua carreira no exterior também foi marcada pela gravação de “Nasci Pra Sonhar e Cantar” , em 2001, com selo internacional que ganhou o Prêmio Sharp de Melhor Álbum de Samba. E mesmo após os anos 90, marcado pelo declínio do samba com o pagode romântico , rock e axé em ascensão, Dona Ivone ganhou o título de cidadã benemerita do Estado do Rio de Janeiro e o Prêmio da Música Brasileira, ambos em 2011.

Yvonne faleceu em dezesseis de abril de 2018 , aos 98 anos de idade, de insuficiência cardiorrespiratória após período de hospitalização, mas seu legado tanto para o samba, área da saúde e mulheres em geral, continua reverberando até os dias de hoje.

### **3. Área da Saúde**

#### **3.1 Serviço Social e Enfermagem**

A inserção de nossa sambista no meio da saúde não se deu por acaso. Examinando os contextos históricos das profissões enfermagem, serviço social e terapeuta ocupacional, é possível entender a trajetória de um mercado definido pelo gênero. Se por um lado os eugenistas propunham uma visão infantil da mulher com argumentos pseudo-científicos, por outro, enfatizavam a “propensão” destas ao cuidado e a entrega ao outro (SCHAEFFER,2016). Sendo assim, os empregos vistos com características predominantes aliadas ao cuidado eram consequentemente classificadas como femininas.

Nessa norma, o controle sobre os corpos femininos se dava também no mercado de trabalho. Quando as mulheres trabalhavam fora deviam seguir uma etiqueta adequada de possíveis profissões para que não fossem consideradas prostitutas em potencial. Para isso, só algumas áreas eram creditadas como decentes e toleráveis à mulher: educação, saúde e assistência social (Schaeffer,2016).

Um dos primeiros ofícios femininos era o Serviço Social , primeiramente ocupado por mulheres brancas de classe média e alta e depois dominada pelas classes mais baixas e por pessoas racializadas. A própria Ivone Lara diz ter várias colegas do universo do samba no horário de expediente : “Trabalhei com a mãe do Paulinho da Viola, mulher de seu Paulo Faria, que já era reconhecido como

músico”.(apud PADILHA;PERES;SOUZA,2022, pg 4) Mas mantinha a sua ocupação estável e formal. Era importante e mais seguro ter alguém com salário fixo. A profissão de Terapia Ocupacional era novidade em ascensão quando Ivone se especializou. Este ramo profissional, ao lado do serviço social, trazia maior independência às trabalhadoras por ter contato direto com os pacientes sem intervenção de um médico. Essas abordagens levavam também em consideração o contexto social e não apenas patológico dos enfermos, característica nova no cuidado dessas pessoas na época.

Yvonne Lara conheceu Nise da Silveira durante sua atuação no Serviço Nacional de Doenças Mentais e trabalhou com ela na década de 50. Contribuiu para a inovação opositiva ao sistema violento de tratamentos daqueles anos. Práticas como a lobotomia, isolamento, eletrochoques, terapia química e medicamentosa invasiva eram bastante comuns e, graças ao movimento da psiquiatra, outras formas de tratamentos foram postas e colocadas em prática. O uso das expressões artísticas como forma de tratamento e redução de sofrimento começou a ser utilizado. Bispo do Rosário<sup>5</sup>, por exemplo, teve um período de processos terapêuticos com Nise.

A contribuição de Lara nesse campo foi de extrema importância, já que a enfermeira trouxe sua bagagem musical para os pacientes com oficinas terapêuticas utilizando música. Há relatos de contribuição efetiva da implementação das atividades musicais na melhora dos pacientes ,principalmente com músicos:

“Tinha o Ribamar, que era catatônico. Vivia lá, esquecido pela família, quase sem falar. Um dia, estávamos ouvindo uma outra doente tocar piano e comecei a cantar. Ele prestou atenção e ficou admirando... Até que me disse que era músico. Depois, vim a saber que tinha sido clarinetista da Orquestra Tabajara. E passou a tocar nas festas do hospital. Melhorou de um dia para o outro. Fui à casa dele conversar com os familiares,

---

<sup>5</sup> Artista plástico nascido em Japaratuba-SE em 1911 e falecido em 1989. Sofria de esquizofrenia e ficou conhecido por suas obras em que utilizava objetos do cotidiano e vestuário artisticamente.

que passaram a visitá-lo. E ele ficou curado. Dali a um tempo, saiu de lá bonzinho!”  
(DONA IVONE apud PADILHA;PERES; APERIBENSE , 2022)

Além da Terapia Ocupacional, a Musicoterapia estava nascendo no país e na mesma década um curso de Liddy Mognone encaminhava os estudantes de música para estágios em instituições de Educação Especial e uma demanda por esses estagiários começou a crescer dentro desses espaços de tratamento de diversos pacientes, os quais sofriam do que na época era nomeado genericamente como doenças mentais. Porém o primeiro curso de formação de musicoterapeutas só foi inaugurado em 1971 na atual Unespar no formato de especialização, onde hoje existe a graduação na área.

Percebemos aqui a grande contribuição de Ivone não só a área musical de criação e performance, mas também no seu pioneirismo em experimentações da música como tratamento e saúde na década de 40. E sua contribuição foi tão importante que rendeu frutos que ainda beneficiam as pessoas no local. Sua atuação nas oficinas terapêutica-musicais no Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro, atual Instituto Nise da Silveira, deu origem ao bloco de carnaval Loucura Suburbana. Este hoje atua no movimento e visibilidade da luta antimanicomial.

## 4. Obstáculos no Samba

### 4.1 O começo

O samba como conhecemos hoje certamente passou por diversas modificações no decorrer do tempo. Suas origens são completamente imbricadas com o sistema colonial e as consequências disso trazem nesse estilo musical outras facetas que não apenas ligadas à sua camada de entretenimento, mas também de ancestralidade, resistência e identidade.

Pouco antes da abolição, o declínio do mercado de açúcar provocou a queda do preço de escravizados na região nordeste do Brasil. Ocasiona-se então o maior fluxo de tráfico da região para o resto do país, onde ocorreriam outras formas de economia. O cultivo do café, o qual trouxe alta para a economia no sul e sudeste, por exemplo, absorve essa mão-de-obra se expande consideravelmente. O Brasil, como grande exportador de escravizados, passou a procurar alternativas a fim de manter o tráfico, uma de suas maiores fontes de riqueza. A pressão britânica sobre o Atlântico trazia obstáculos para tal e a partir daí o transporte de pessoas começou a migrar do nordeste para o sul do país:

“Nesta época, a Inglaterra vinha coibindo o comércio de escravos diretamente com a África com sanções comerciais e ameaças políticas, o que valorizou o preço do escravo local. Afetados pelo estado de depressão comercial pelo qual passava a província da Bahia, muitos fazendeiros e homens de dinheiro mantiveram o tráfico negreiro ilegalmente, se aproveitando dos altos lucros da venda de negros, enviando-os para o Sul por navio. A Bahia, até então um dos centros principais de importação de escravos, passou a exportá-los em grande escala para diversos pontos do país (...). Num segundo momento, após abolição, com a decadência do café no vale do Paraíba e com a falta de trabalho para os negros recém-libertos na Bahia, ocorreu um vultoso deslocamento do campo para a cidade, engrossando e concentrando ainda mais o fluxo migratório de baianos para o Rio de Janeiro, o que acarretou um crescimento populacional acelerado e desordenado das áreas mais pobres da capital. “Era o eixo econômico do país que se deslocava para o sul. E com ele ia também o negro, que havia feito a riqueza do norte e agora seguia para enriquecer o sul. Com ele iniciava-se também a mudança de centro político do país”. “ VIANA FILHO apud GOMES, 2011, p 17-18.)

A migração de escravizados trouxe ao Rio de Janeiro um montante tão grande que a população negra passou a ser maior que a branca, formando o que chamamos hoje de

Pequena África, local do nascimento de manifestações político-artísticas importantes, Nele, figuras como Tia Ciata, se destacam devido ao grande engajamento na manutenção da existência dos povos que estavam ali subjugados.

Tia Ciata, ou Asseata como é possível ver em documentos da época, desempenhou um papel significativo na história do samba. Sua casa era local de celebrações diversas onde era possível tocar, cantar, dançar e também de manifestações religiosas que muitas das vezes tinham fronteiras não muito claras com o fazer artístico. Ela, além de quituteira, era convocada a curandeira quando doenças molestavam amigos e conhecidos. Após ser curado com ervas e rezas pelas mãos desta, Venceslau Brás, presidente do Brasil no período de 1914 a 1918, criou respeito pela mulher. Graças a isso, Ciata conseguiu um cargo no gabinete do chefe de polícia para seu marido. Desde o acontecimento, a mulher tinha liberdade de manter as atividades em sua casa que eram tão repreendidas na sociedade da época. Tanto eram reprimidas tais manifestações na época que ,em 1942 ,pelo Decreto de nº 3.688 foi inaugurada a lei da vadiagem que criminalizava práticas culturais e religiosas negras legitimando perseguição sistemática e encarceramento da população preta.

Não fosse seu envolvimento com um homem de alto cargo político, talvez o nome de Tia Ciata ficasse esquecido dentre tantas outras que ali cumpriam o mesmo papel. A própria criação da escola de samba Império Serrano tinha em suas origens uma das “tias”, a Tia Maria do Jongo. Várias outras escolas tiveram berço nas atividades dessas mulheres que saíam pelas ruas com música e dança.

Portanto, a importância da figura feminina não foi construída a partir de umas “únicas”, mas sim de várias “Tias”, as quais traziam consigo essa forte capacidade de rede e proteção e conseqüentemente de transformação. A casa de Tia Ciata, por exemplo, foi o local onde a composição de “Pelo Telefone” ocorreu, considerado hoje o primeiro samba gravado da história.

## 4.2 O samba feminino - baianas e tias

O papel das mulheres na diáspora africana no Brasil teve suas especificidades. O uso da palavra “tia” carrega em si um dispositivo social de reparação das violências enfrentadas no período de escravidão e pós-abolição. O grande fluxo de negros na Pequena África proporcionou a criação de redes de convívio e resistência e estas eram imprescindíveis nessa trama. Ao contrário das mulheres brancas que eram confinadas ao local privado, as mulheres negras podiam transitar pela cidade e trabalhar como comerciantes e serviçais. Essa possibilidade geográfica e econômica lhes punha em contato com grande número de pessoas e informações. Conseqüentemente, elas dispunham de mecanismos mantenedores da população negra e sobretudo sendo provedoras de empregos e abrigo para homens. As redes de parentesco tanto de sangue quanto sócio-religiosos também fizeram parte dessa tecelagem que foi capaz de fazer permanecer quanto de criar possibilidades de revitalização da cultura afro-diaspórica até os dias de hoje. As “Tias” eram mulheres vistas tão importantes quanto as mães e muitas das vezes as que cumpriam o papel faltante destas como Mônica Velloso (1990, p 10. ) diz:

“O que salta logo aos olhos é o papel que, as “tias” ocupam no seio familiar. Na “grande família”, baseada predominantemente em laços étnicos, elas assumem o papel de verdadeiras matriarcas. São elas que sempre estão a par de tudo, preocupando-se com a sorte de todos, até dos “filhos” mais afastados. Na maior parte das vezes, são elas que decidem, providenciam e batalham no dia-a-dia.”

Além disso, a religiosidade afro-brasileira contribuiu significativamente na disposição matriarcal na sociedade da época. Nas festividades e rituais de matriz africana, a mulher negra tem uma importância e funcionalidade muito díspar do

imposto pela branquitude. Nesses espaços, há uma inversão na aplicação moral de subalternidade e inferiorização:

Tem mulheres negras no candomblé que no mundo (...) são as empregadas domésticas, (...) as serventes. Servente é um tema que inventaram pra inferiorizar a gente. (...) E dentro do candomblé elas são as sacerdotisas, elas são as mães mais velhas, elas são as pessoas a quem a gente tem que pedir bênção (...). No samba não é diferente. No mundo, as mulheres negras do samba são as subalternizadas, e no samba elas são as mais velhas, elas são as matriarcas, elas são as Tias Baianas, elas são as portas-bandeiras, elas são as intérpretes de escola... Isso ajuda muito a gente a entender que a nossa história dentro da matriz de terreiro, da matriz afrodiaspórica e da matriz do samba de certa forma anda paralelamente com a história do mundo racista, colonial, eurocentrado, brancocêntrico, dessa sociedade (ROSA apud LIMA,2022, p 28.)

Como podemos perceber, o papel das mulheres foi decisivo para o surgimento do samba. Das mulheres viria o respaldo de um espaço propício para a criação e manifestação do gênero, mas pouco se fala do envolvimento musical nesse processo. As Tias são sempre lembradas como as provedoras dos recursos necessários, mas não como criadoras ativas. No entanto, há indícios de que existiu um mecanismo de apagamento dessa contribuição feminina no samba ao longo dos anos. Tão forte foi ele, que mulheres de gerações tardias desconheciam a ancestralidade matriarcal vivenciada no início do movimento. O surgimento de protagonistas só foi possível na década de setenta quando mulheres como Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara despontaram na cena cultural do país.

Embora esse apagamento sistemático tenha ocorrido, restaram algumas memórias. Essas suficientes para destacar que houve sim contribuição no campo da composição e performance de instrumentos no samba em sua origem. Marinho da Costa em uma entrevista para Nei Lopes diz que sua tia Mariquita compunha partidos-altos com pandeiro e cita outras mulheres como sua irmã Lili, tia Pequena,

Sinhá Velha, Ziza deixando em aberto que havia outras mulheres participantes ativas no processo de criação.(JUMBEBA apud LOPES, 1992, p. 105).

Perciliana, por exemplo, foi a responsável pela introdução do pandeiro no gênero musical em 1889. Ensinando ao seu filho, João da Baiana, sua batida particular que mais tarde foi popularizada como uma forma característica de tocar samba. Além disso, foi a primeira pessoa vista raspando a faca no prato tradição tão forte implementada nos primórdios do estilo.

A participação feminina também se deu pelas pastoras. Estas eram um coro de mulheres que eram responsáveis por cantar primeiramente nos ranchos e posteriormente nas escolas de samba. Sua função sofreu modificações com o decorrer do tempo. Antes indispensáveis, foram perdendo espaço nas escolas de samba. Eram responsáveis pela aprovação ou não de uma composição apresentada:

Antigamente, quando os ensaios eram mais voltados para ensaiar o samba de quadra, então tinha que ter as pastoras. Até a formação era diferente, era um círculo. As mulheres ficavam no círculo ali rodando, cantando o samba, evoluindo, mas sempre no círculo. Quando lançavam o samba na quadra, tinha que ter as mulheres pra fortalecer o samba, até pra influenciar na escolha, porque samba que elas não gostavam, elas não cantavam. O samba não ia pra frente, elas boicotavam mesmo. [...] Papai tinha um fã clube [...] aí elas passavam: 'só canto samba de Manacéa'. [...] Agora não tem mais, é impossível uma escola que recebe 2.000 pessoas fazer isso. [...] Hoje acabou isso, nos ensaios não tem mais pastoras, porque o ensaio agora é voltado para a multidão .(ÁUREA apud GOMES, 2011, p 41.)

Embora detentoras de grande poder sobre a escolha das composições, as pastoras não participavam do processo composicional em si. Os coros pré-definidos eram seguidos de partes improvisadas, nas primeiras manifestações, pelos

versadores. A função improvisatória, porém, era delegada somente a homens na segunda parte da música e até mesmo os solos eram de protagonismo masculino. Essa disposição foi se consolidando a ponto de cada vez mais se tornar raro a presença de mulheres na parte criativa e protagonista. Com a modernização das escolas, o carro de som passou a amplificar as vozes guias, o que proporcionou a queda das pastoras em sua importância em relação ao seu papel de origem. Houve a redução do grupo de mulheres, antes composto por dezenas, para apenas menos de dez no contracanto ou para dobrar a voz do solista.

Hoje a participação das mulheres é ainda diminuta não só na ala das pastoras, mas também nas outras possíveis:

“...Hoje, apesar da maioria das escolas contarem com mulheres ritmistas, elas constituem uma parcela bastante pequena, e menor ainda quando se trata de tambores (surdos, caixa, repinique). (GOMES, 2011, p 60.

### 4.3 A modernização do samba e o apagamento da tradição.

O samba, nascido de manifestações populares, passou por grandes transformações ao se inserir no mercado fonográfico e se tornar fonte de renda. A linha tênue entre religião e lazer foi ficando cada vez mais nítida quando a procura pela gravação e registro mercadológico começou a acontecer.

A lógica capitalista modificou algumas dinâmicas de funcionamento do gênero musical. Antes a autoria diluída no coletivo e no fazer musical propriamente dito, precisou ser definida por nomes específicos para receber direitos autorais, por exemplo. As escolas de samba passaram a necessitar de grandes investimentos e a priorizar sujeitos que pudessem pagar por uma torcida organizada ao invés de “apenas” o talento dos compositores de baixa renda. O próprio monopólio de gravadoras em mãos masculinas e brancas foi bastante decisivo para algumas mudanças que ocorreram.

A fim de se adequarem aos parâmetros das gravadoras, a população negra engajada no fazer artístico precisou se associar à imagens racistas, embora houvesse a tentativa de alteração destas. A imagem da *mulata*, por exemplo, se consolidou na “globeleza” e o *malandro* ganhou destaque nacional. Embora fossem vistos de forma pejorativa, passaram a representar o samba e a integrarem a imagem internacional do país até se tornarem motivo de orgulho para o Brasil<sup>6</sup>.  
(Nota)

Nesse processo, desde a Lei da Vadiagem que proibia pretas e pretos de se manifestarem artisticamente até o samba virar símbolo de nação, ocorreram mecanismos de embranquecimento que, segundo Gomes (2011), acarretaram numa manipulação do papel das mulheres na criação e resistência do estilo musical:

---

<sup>6</sup> Mais a frente explicitará em mais detalhes esses conceitos.

Tenho observado que quando o samba tende para a 'tradição' se aproxima de sua carga feminilizadora do mundo negro, do ritual afro-religioso, território de poder feminino. Quando tende à modernidade, se encaminha à masculinização, incorpora mais intensamente a concepção ocidental, capitalista e burguesa de arte, ou seja, local de não-poder feminino. Neste último, a celebração da mulher através da beleza, do corpo e da sedução faz parte do jogo masculino. Por 'modernidade' não me refiro ao mercado, a indústria cultural e as inovações tecnológicas, pois estes elementos são praticamente indissociáveis da construção do samba. Desde muito cedo na história o samba se caminhou na direção do mercado e da indústria cultural nascente...Portanto, por 'modernidade' me refiro mais à passagem de samba-rito para samba-arte. (GOMES, 2011, p 72.)

Aqui podemos perceber a adulteração que ocorreu sobre a imagem dos corpos negros femininos sobre uma ótica branca e capitalista. Lima (2022) destaca que esse recurso não resultou em apagamento, mas em uma substituição de papéis que fosse capaz de reiterar o racismo e machismo a favor de homens brancos:

“...pode-se inferir que o samba compreende a organização de comunidades de resistência – o terreiro, o quilombo, a escola de samba, a roda de samba – cimentadas por mãos femininas, e que essas figuras, se não completamente apagadas, ficaram confinadas, enclausuradas em certas imagens de controle, como conceituado por Collins (2019). Isso significa dizer que a sociedade branca impôs às pessoas negras, sobretudo mulheres, certas representações e papéis sociais. Nesse sentido, a mulher negra não foi apagada, mas ganhou novos papéis, construídos por uma sociedade disposta a cooptar o samba enquanto símbolo nacional, mas não a assumir um modelo de organização social que a tivesse como figura central.” (LIMA, 2022, p 11.)

Assim, o protagonismo de mulheres negras foi retirado e as funções sexualizadas e de servidão foram estabelecidas dentro até da criação destas mesmas. Essa norma também ocorreu para homens, mas de uma maneira díspar. A vivência do masculino no samba traz em si muitas diferenças em relação ao

feminino. Numa entrevista a Nei Lopes, compositor da Portela, Catone conta como foi instruído a fazer sua primeira composição:

“Arrumas uma namorada, briga com ela e aí você faz uma música, faz ao teu modo, pega essa sanfona aí que você diz que tem jeito e você faz uma música como você brigou com ela, que você está sentido saudades, não sei o quê. Eu digo “É assim?” “É assim mesmo”. Eu fui e arranjei uma tal de Maria [...].Arrumei um brigueiro com a crioula e fui pra casa. [...] Aí fiz o meu primeiro samba (CATONE apud LOPES apud GOMES, 2011, 121-122).

Enquanto as mulheres precisavam arranjar estratégias para que suas canções fossem aceitas, ouvidas e reconhecidas por serem subjugadas, os homens tinham liberdade de trocar experiências, ensinar uns aos outros e falar abertamente sobre os processos de criação.

As dificuldades, porém, ocorriam. O homem negro precisou modificar sua imagem na sociedade para que tivessem alguma notoriedade<sup>7</sup>:

Sandroni (2007, p. 169) descreve como que a passagem “de malandro a compositor” em meados da década de 30 foi marcada por um processo de “abandono da malandragem” que exigiu uma reformulação comportamental e, ao mesmo tempo, uma supressão dos elementos que o associasse diretamente universo afro-brasileiro. Ou seja, foi preciso comprar os ideais da cultura dominante brasileira para que o samba e o sambista (até então sinônimo de malandro) se tornassem ‘descente’, conforme o título do livro.(GOMES, 2011, p 111.)

---

<sup>7</sup> Embora o acesso fosse muito mais fluido a homens, a hierarquia das escolas de samba pouco eram flexíveis em cooptar novos membros. Os mais velhos detinham poder sobre os demais e era preciso passar por testes para adentrar a ala dos compositores. Um dos testes consistia em compor ao vivo diante de uma banca a fim de atestar a maturidade do artista. Mesmo após entrar, os novatos não eram autorizados a fazerem samba-enredo, mas sim samba de terreiro ou de quadra que eram considerados mais corriqueiros e não eram decisivos para o desfile de carnaval.

Em *Pensamento Feminsita Negro* de Patricia Hill Collins<sup>8</sup>, podemos entender como esse mecanismo de justaposição de imagens sobre a realidade de uma população é usada como forma de controle na sociedade. Segundo a autora, estereótipos pejorativos são difundidos sobre determinados grupos sociais a fim de estabelecer hierarquias. A partir de imagens criadas, é possível controlar o modo como sujeitos são vistos, integrados na sociedade e a partir daí, prejudicados.

Como já posto anteriormente, no Brasil algumas dessas imagens foram estabelecidas e já revisadas por Lélia González em “*Racismo e sexismo na cultura brasileira*” (1984) como por exemplo a mulata, o malandro e a mãe preta sempre associados a características racistas. No texto, a autora discorre sobre a dualidade dessas imagens impostas pela branquitude como marcadores da própria identidade branca que subverte a própria violência em nomeação estratégica que culpabiliza e responsabiliza as vítimas do racismo. A negação nesse contexto surge como uma fuga da própria construção de branquitude que não segue as próprias regras de comportamento ideais. O corpo negro torna-se então a própria constatação dessa inadequação e, a partir disso, mecanismos de subversão dessa denúncia aparecem no uso da linguagem e costumes.

A *mulata* traz em si inerente a disponibilidade sexual ao invés de apontar a violência e o desejo dos abusadores. O malandro responsabiliza o homem negro como perigoso e incapaz de se adequar à lei, ao invés de escancarar o enviesamento da justiça a uma lógica brancocêntrica que privilegia uns em detrimento de outros. A mãe preta traz consigo a ideia de um prazer na servidão e dessexualização de corpos não enquadrados num ideal estético ao invés de denunciar a escravidão e a escassez de afeto relegada a alguns corpos. Através de tudo isso, há a intenção da normalização dessas agressões recorrentes.

---

<sup>8</sup> Nascida em 1948 nos Estados Unidos, é uma socióloga e cientista social negra. Ao lado de bell hooks e Angela Davis, é considerada uma das mais importantes figuras do feminismo negro norte-americano. Atualmente é professora na Universidade de Maryland, College Park.

Nessa lógica, também é posto a binarização de poderes, já que o sujeito branco coloca a população negra em contraposição a si mesma promovendo a ideia de pares opostos. Sendo assim, a identidade é caracterizada e valorizada em oposição ao Outro. Dessa forma, branco/preto, homem/mulher, bom/ruim promovem definições dos indivíduos e acarretam em uma ordenação social onde mulheres negras são posicionadas com menos poder que homens negros (Hill Collins, 1990). Portanto, a retirada do samba das mãos de mulheres negras pode ser vista pelo entendimento de uma ótica do embranquecimento.

### 4.3 E o que isso tem a ver com Ivone Lara?

É difícil não reconhecer, diante de tal contexto e configuração de sociedade, a grandiosidade de uma figura como Yvonne Lara em destaque. Embora não fosse engajada politicamente de forma direta, a sua própria existência continha e contém em si a resistência e importância política engrenadas em sua forma de experienciar música e vida.

Ao contrário do cunho “além de seu tempo” como se definem grandes nomes da história quando estes rompem barreiras, Yvonne Lara foi a própria contemporaneidade ao escancarar no simples ato de cantar, tocar e compor as contradições existentes até hoje. Desafiou estereótipos recorrentes ao negar a subalternidade. A própria artista reconhece em sua escolaridade e prioridade no trabalho como enfermeira, um formato estratégico de sobrevivência e oposição ao que era esperado que ela cumprisse:

“...muitas das pessoas com quem convivi viraram donas de casa. Minha irmã, minhas amigas. E não tenho nada contra isso. Mas era uma idéia de que a mulher pobre e negra tinha que casar cedo, cuidar do marido e da casa, senão poderia acontecer o pior e ela ficar solteira, sem nada. Mas é a gente mesmo que faz as coisas acontecerem na nossa vida, ué. Não entendo essa idéia, acho que prejudica muito a pessoa a ter uma vida melhor, entende?”. (BURNS, 2006, p 67.)

Ao casar-se mais tarde do que lhe era imposto e priorizar sua fonte de renda e escolaridade, Lara garantiu para si a independência que era tão cara às mulheres da época, principalmente às negras. Graças a seu esforço, conseguiu boas notas e reconhecimento no internato, sua bolsa que foi fonte de renda na adolescência e o emprego logo após se formar no curso técnico.

Em sua formação acadêmica, teve contato com mulheres da música que, além de lhe serem importantes figuras de espelhamento, eram também de aprendizado sobre os mecanismos de opressão e como eles operavam. Yvonne fala sobre num depoimento ao comentar sua consciência sobre o racismo que enfrentava:

“Ela própria aponta o fato de ser negra como uma das barreiras que enfrentou no início da carreira. Tinha como exemplo o caso de uma das professoras do colégio Orsina da Fonseca, Zaíra de Oliveira, esposa do compositor Donga. A cantora negra venceu em 1921 o concurso da Escola de Música – o mais importante da época – mas não pôde receber o prêmio, segundo relatos, por causa da cor de sua pele...” (BURNS , 2006, p 43.)

Embora o emprego lhe proporcionasse uma autonomia, também retardou sua carreira no samba. Lançou seu primeiro disco apenas após a aposentadoria. Ainda assim, esteve presente nesses espaços desde sempre e assiduamente. Não de forma passiva, mas ativa. Compunha sambas desde pequena e os apresentava ao primo, conhecido como Fuleiro, já ciente do preconceito que abarcaria se creditar de suas próprias obras. Este levava nos ensaios das rodas e os exibia como seus para os músicos, os quais aprovavam as composições sem saber que eram da menina. Ela comenta em entrevista com Burns (2006) que não ficava chateada, mas feliz que suas criações eram bem recebidas no meio. Ou seja, que havia sucesso em suas “trapaças”.

Desde os primórdios de sua carreira, como podemos ver, Yvonne superou os obstáculos de forma inteligente e estratégica. Participava dos desfiles da Império Serrano nos cargos tidos como femininos por bastante tempo, mas conseguiu adentrar a tão disputada ala dos compositores sendo a primeira mulher a vencer concurso de samba-enredo. E em sua lista de “pioneirismos”, não podemos nos restringir à composição, mas também à seu feitio como instrumentistas, sendo a

primeira mulher a gravar em disco tocando cavaquinho, como podemos constatar no lado B de Quem Samba Fica<sup>9</sup>.

E em sua carreira solo, também contornou as estatísticas sendo uma das primeiras mulheres, ao lado de Clementina de Jesus, a despontar como protagonista no samba em meados dos anos 70.

Mesmo na indústria fonográfica, a cantora se manteve fiel à sua própria imagem não aderindo aos estereótipos apresentados. Sargentelli<sup>10</sup>, homem branco defensor do samba que se denominava “mulatólogo” por promover apresentações de mulheres negras em suas casas noturnas (NOBILE, 2014), foi, por exemplo, empresário de Ivone Lara. Esta porém não se encaixava nas “fôrmas” pré-estabelecidas. “Não é ‘tia’, não é passista, tampouco é musa inspiradora. Ela simplesmente compõe e canta, como fazem tantos homens.” como destaca Burns (2006).

Isso talvez tenha se dado pela referência afro-matrilínea que os espaços que a cantora frequentava propunham em oposição ao imposto, onde mulheres ocupavam normalmente espaços de liderança. Os terreiros de candomblé e outras manifestações como jongo e o próprio samba-tradição podem ter proporcionado maneiras de resistir mesmo em sua ascensão e lançamentos de discos. Esse movimento, no entanto, não foi inconsciente ou despercebido pela compositora:

“...o preconceito de que Dona Ivone reclama ter sido vítima pode ter atrapalhado sua carreira no sentido de dificultar seu acesso ao mercado fonográfico no qual, ainda segundo a própria, existiam fortes resistências às tradições afro-brasileiras. Apesar de ter gravado mais de dez discos, ela nunca integrou o chamado mainstream – a fatia das gravadoras ocupada pelos grandes nomes da música (leia-se, os que vendem maior

---

<sup>9</sup> A cultura de discos, forte na época, tinha dois lados possíveis de reproduções de música. O lado A, e o lado B que geralmente trazia composições e/ou execuções mais experimentais e diferentes.

<sup>10</sup> Osvaldo Sargentelli foi um radialista, apresentador de televisão e empresário da noite brasileiro. Nascido em 1924 e falecido em 2002.

número de cópias e cujas músicas estão entre as mais tocadas nas rádios).(BURNS, 2006, p 109).

O samba, manchado pelo racismo, recebia poucas oportunidades, mas, na boca de corpos não-negros, ascendia a outros patamares como aconteceu quando o álbum *Álibi* foi o primeiro disco brasileiro a atingir a marca de mais de um milhão de cópias. Gal Costa e Maria Bethânia cantavam “Sonho Meu” na faixa oito. Além disso, houve indícios de má comunicação das agências para com Ivone. Em entrevista ao jornal *O Globo* (1985), em matéria da edição de 6 de maio de 1985, ela comenta sobre não ser informada pelas gravadoras o número exato de venda de seus discos sistematicamente. Consequentemente, sem as devidas informações sobre os rendimentos de vendas de suas obras, ela também não dispunha de recursos para providenciar pagamento justo: “...Para se ter uma ideia, segundo a artista, mesmo tendo esgotado o DVD *Canto de Rainha*, ela recebeu cerca de R\$2 mil da Universal e uma quantia patética em direitos autorais: R\$ 74.” comenta Lucas Nobile em *A primeira-dama do samba* (2014). Lara demonstra que enfrentava dificuldades também no tratamento das gravadoras na divulgação de seus álbuns em meados dos anos 90 quando o samba encarava crise:

“Não tem nenhuma gravadora que se interesse e que venha com uma proposta boa. Independentemente de gravar, tem que trabalhar o disco , não deixar ele esquecido. [...] Gravar para quê? Para ficar na condição das outras? Eu prefiro cantar em casa.”

Houve também outras formas de ressignificação de mecanismos machistas e racistas. A velhice e a maturidade, tão destruidora de valor para mulheres, não foi obstáculo para a sambista. Era associada, ao contrário, ao progresso, e não ao declínio, já que só após os 50 anos lançou seu primeiro álbum solo. Continuou a exercer suas atividades normalmente, inclusive domésticas, de lazer e principalmente no samba:

“Dona Ivone continua a desempenhar todas as atividades que exerceu durante a juventude, com a mesma capacidade produtiva, e a compor com a mesma frequência e velocidade, contando, ainda, com a vantagem de que, agora, pode dedicar-se profissionalmente apenas ao que mais gosta, sem se preocupar com as conseqüências financeiras dessa escolha. Se, em nossa sociedade, a idade cronológica é um dos critérios utilizados para determinar o status dos indivíduos, para Dona Ivone Lara, ela seria apenas em mérito a mais a somar-se em seu já reconhecido desempenho como melodista e cantora.” (BURNS, 2006, p 93.)

Mesmo com todo o reconhecimento, os anos 90 foram marcados pelo declínio do samba e conseqüentemente menos engajamento das rádios e gravadoras nos artistas deste ramo. A ascensão do pagode romântico fez despontar novos nomes no meio que ofuscaram as vendas do samba tidos como mais tradicionais e o último disco lançado pela compositora, “Baú da Dona Ivone”, foi patrocinado por dinheiro da prefeitura, diferentemente dos demais. Apesar disso, seu legado foi marcado por prêmios e muitas homenagens.

Diante de todos os enfrentamentos, Ivone reconheceu que ainda há uma grande luta pela frente e que o samba precisa ainda de mudanças. Ao comentar em entrevista a Burns, diz sobre uma possível sucessora e apostou em Leci Brandão. Mesmo assim destaca que acha que o reconhecimento de escolas de samba funcionam de forma diferente nos dias atuais: “...Aquilo de o Império dizer que lançaria uma novidade, que eu era a novidade, isso não acontece mais hoje. Ela faz um samba bonito, chega perto de ganhar, mas na hora é sempre um homem que ganha, mesmo que o samba seja pior” (apud Burns 2006).

É inegável a contribuição de Ivone Lara na história do samba para mulheres, sobretudo negras, mas seu destaque como uma das “pioneiras” escancara ainda mais as tentativas de esquecimentos e mecanismos de silenciamento provocados contra as mulheres no decorrer da construção do gênero como conhecemos hoje.

Conceição Evaristo cunha o termo *Escrevivência* em 1996. Em sua tese de mestrado, junta as palavras escrever, viver e ver em apenas uma (*escre-vi-vendo*). Assim exprime a convergência da escrita de um sujeito retirado de sua identidade e que através de sua vivência demarca sua forma de pensar, agir, ver-se e escrever-se no mundo. É verdade que esse termo foi pensado para o mundo literário, mas como abrange a cultura negra em suas multiplicidades, podemos facilmente transportá-lo a vida de Dona Ivone que ao inscrever-se no mundo musical com suas criações e vivências, viu-se protagonista e fez-se exemplo de muitas outras coletividades tão intrinsecamente similares às suas experiências. Conceição também ressalta essa coletividade exprimida pela individualidade de certos sujeitos ao se retirarem do local de objeto.

A partir dessa reflexão, podemos encarar o fato de que essas desigualdades não foram individuais e portanto, têm devida proporção coletiva.

Evidentemente, Yvonne não foi a única de seu tempo. Sua história também reflete a vivência de outras mulheres que precisavam se dedicar a empregos que lhe trouxessem estabilidade e fossem “mais femininos” acarretando em reconhecimento e inserção no campo musical de forma tardia.

Clementina de Jesus (1901-1987), por exemplo, trabalhava de empregada doméstica no subúrbio carioca e, aos 63 anos de idade, foi “descoberta” pelo seu produtor Hermínio Bello de Carvalho. Glória Bonfim só lançou seu primeiro álbum aos 50 anos após trabalhar como manicure da instrumentista Luciana Rabello, esposa de Paulo César Pinheiro que já estava inserido no mercado musical. Algumas outras tantas foram como Tia Surica que enfrentava limitações masculinas para participar do carnaval a ponto de perder o casamento. Ela conta em entrevista que :

“Por causa do carnaval eu perdi até o casamento. Eu era noiva e meu noivo não gostava de samba. Então eu desfilava e não falava nada pra ele. Mas eu esqueci que naquela época já tinha televisão, e quando ele me viu na televisão ele disse: ‘ – Olha lá,

mamãe, a dama com dois valentes ao lado'. Ali acabou o casamento. Mas não tenho arrependimento não. [...] Eu, pelo menos, do jeito que eu sempre convivi em samba, a minha carreira artística e tudo, é difícil um homem aceitar. Mas, como eu sempre fui independente, eu optei pelo samba, pela minha carreira artística, e graças a Deus estou me dando bem. Há males que vêm para bem (SURICA)." (GOMES, 2011, p 125.)

Tia Sahra Brandão, outra personalidade, foi a quarta mulher a integrar a ala dos compositores da Escola de Samba Vai-Vai e entendia a dificuldade que o machismo interpunha a ela e outras mulheres. Alegou existir até uma rivalidade feminina entre as poucas mulheres do meio, outro resultado da competição masculina interposta às poucas figuras femininas. Declarou sua resistência:

"...olha, eu sempre fui cara de pau, (...) eu nunca me deixei abater. Eu sempre tava no meio dos compositores, eu sentava nas rodas. (...) Eu fui feliz, fazia o que eu gostava" (BRANDÃO apud LIMA, 2022, p 22-23. )

Embora algumas conseguissem despontar através de suas rebeldias e resistências, outras figuras foram barradas. Vó Maria, esposa de Donga, foi uma delas que, com grande talento, foi impedida de cantar não fosse em ambientes de conhecidos e não profissionalmente. Os elogios e incentivos vinham, mas o marido não deixava florescer a oportunidade. Como podemos ver no relato de Sônia:

"Sempre todo mundo falou muito da voz dela. Diziam: ' – A senhora tem uma voz linda.. – A senhora é afinadíssima! – Por que a senhora não canta?' Então sempre houve essa cobrança. Por que uma voz tão bonita não canta. Aí casou-se com o vovô Donga, mas ele, meio machista, quando ela saía lá da cozinha – ela sempre fez as comidas todas – e vinha cantar um sambinha, todo mundo: ' – Poxa Donga, que voz bonita! Por que não deixa ela cantar?' Ele: ' – Que cantar, o quê! Deixa ela aqui!'. Aquela coisa do homem, né. Mas todo mundo levava na brincadeira, nunca isso esteve concreto na nossa cabeça (SONIA apud GOMES 2011, pg 127.)

Vó Maria só conseguiu gravar seu primeiro disco aos 92 anos após a morte do marido. Dona Zica da Mangueira viveu relação semelhante com o marido Cartola. Esta tinha grande vontade de ser cantora, mas não chegou a perseguir o desejo porque “Deus não me deu esse dom de ser cantora” como declarou em entrevista (ZICA- apud GOMES p 128). Segundo ela, quando cantava com o marido, este a repreendia e pedia que parasse.

Tão atual são essas experiências que podemos percebê-las ainda nos cotidiano de mulheres negras no samba hoje. O samba como forte disruptura do sistema hegemônico traz consigo outras maneiras de vivenciar hierarquias e poder, porém a contaminação de lógicas capitalistas e brancas fizeram do espaço um ambiente hostil às mulheres. Como Rosa, atual sambista, diz:

Quando você pensa na experiência de barco do candomblé, na experiência de roda no samba, ela é uma experiência que ressignifica ou precisa ressignificar essa experiência capitalista. (...) A gente precisa cada vez mais entender que o samba funciona diferente do mundo capitalista. O samba tem um sentido diferente. O samba mesmo, né, não o samba que o mercado pega pra si e ressignifica. O samba mesmo, na sua raiz. E o samba bebe da fonte do terreiro (ROSA, 2022).

Sendo assim, os mecanismos de resistência das antecessoras, formam um grande arsenal de possibilidades de interrupção das violências sofridas, mas também possibilita novas formas de integração e subversão dos sofrimentos postos. Roberta de Oliveira, cantora do meio, diz “cantar de braveza” após perceber incômodos provocados pelos homens das rodas, como por exemplo os tons das músicas, as quais são feitas para o conforto das vozes mais graves. Aqui se destaca a importância mais uma vez da força criativa de mulheres no protagonismo:

“Maíra da Rosa acredita que vivemos um momento de criação de novos imaginários, em que se potencializa a ideia de que as mulheres podem não só cantar e dançar, espaços comumente reservados a nós no samba, mas tocar, compor, produzir e existir politicamente nesses espaços. “As mulheres, que sempre fizeram isso, agora estão aparecendo mais, porque existe aí uma reivindicação de foco. Não é nem um foco dado. (...) Nada é dado pra gente, nunca. Nem pra nós mulheres, nem pra nós negros e negras” (ROSA, 2022).

\

## 5. Conclusão

Ao se estabelecer como compositora, cantora, instrumentista, enfermeira, assistente social incluindo pioneirismos em toda sua pluralidade, Yvonne Lara traz consigo muitas vivências e as expõe na cara da história. Seu destaque em meados dos anos setenta desbanca os mecanismos de apagamento de sua auto-identidade e de tantas outras pelo silenciamento. Desmancha também a construção de uma memória mítica gerada pelo olhar colonizador e capitalista que sobrepôs a vida de tantos corpos negros de forma a inferiorizá-los como objetos de uma narrativa branca e masculina. As mulheres negras no samba nunca foram esquecidas, mas sofreram inúmeras manutenções quer pelo seu detrimento quer pela sua exaltação, sendo esta última feita apenas em primeira voz resistente.

A luta de Lara para consigo mesma trouxe e traz a luta e as conquistas de tantas outras. Dentre elas, a minha própria busca foi contemplada pela sua trajetória em tantas camadas que esse trabalho foi mais do que apenas uma realização acadêmica. Os paralelos que consigo construir são fundamentais: a dualidade de dois mundos (um na vida pessoal e outro na escola e estudos), as barreiras impostas pelo patriarcado nas contribuições de construção de mundo musical-sociais, a raça como um fator intrínseco à diversos papéis impostos, mas também a quebra das regras e a procura pela fidelidade a si mesma.

Passei minha graduação sendo a pessoa mais escura, e não ousei aqui me nomear como a única pessoa negra porque aqui não me cabe nomear os outros pelo meu olhar, da classe de violinistas. Esse dado extrapola a condição de cor, pois a grade curricular e as habilidades exigidas, durante o curso em geral e na prova de habilidades para entrada, não enalteciam o negro nem a mulher. Portanto só entrei no espaço universitário por ter tido contato e ter sido afetada pelo projeto de embranquecimento.

Minha busca ativa e sincera em procurar soluções que não afogassem minha identidade, exigiu inúmeras manutenções. Tenho o desejo que elas continuem, mas em escalas mais amplas e coletivas, sobretudo no espaço acadêmico. Que as próximas manutenções possam abranger a grandiosidade dessas e de muitas que ainda estão por vir sejam do presente, do passado ou do futuro.

## Referências

BARBOSA, Lana Rodrigues; SILVA, Gilberto Tadeu Reis da; SILVA, Thiago Augusto Soares Monteiro da; ESPÍRITO SANTO, Tiago Braga do; NETO, Mercedes; PORTO, Fernando. Yvonne Lara: enfermeira brasileira. *Revista Enfermagem UERJ*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. e72318, 2023. DOI: 10.12957/reuerj.2023.72318. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/enfermagemuerj/article/view/72318>. Acesso em: 26 maio. 2024.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes; SANTOS, Marco Antonio Carvalho. **A Musicoterapia no Brasil**. Brasília: UBAM, 2021. 34-35 p. v. 32.

BURNS, Mila . **Nasci para sonhar e cantar**. 127. ed. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) -Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.1-122 p.

DA CÂMARA CASCUDO, L. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. [s.l.: s.n.].

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no Feminino**. 127. ed. Florianópolis: Dissertação (Mestrado em Música) -Universidade do Estado de Santa Catarina. 2011. 1-157 p.

GONZALES, Lélia De Almeida. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. Campinas: Anpocs, 1982. 223-244 p.

JUNIOR, Jaime Daniel Leite; FARIAS, Magno Nunes; MARTINS, Sofia. **Dona Ivone Lara e terapia ocupacional**:: devir-negro da história da profissão.. 31. ed. São Carlos: Cadernos Brasileiros de Terapia Ocupacional, 2021.

LACERDA, Luísa Damaceno De. **Compondo Gênero**:: Trajetórias de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro. 1. ed. São Paulo: Revista Aspas, 2018. 176-188 p. v. 8.

LIMA, Amanda Meio. **O apagamento histórico de figuras femininas no samba**: contextos e coletivos de enfrentamento na cidade de São Paulo. Trabalho de Conclusão de Curso- Universidade de São Paulo. São Paulo - 1-33 p.

Lina Maria Ribeiro De. **O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional**. São Paulo: Simpósio Internacional Villa-Lobos -USP, 2009. 1-6 p. )

NORONHA, Lina Maria Ribeiro De. **Dona Ivone: A Primeira Dama do Samba**. São Paulo: Sonora Editora, 2014. 18 p. )

O GLOBO, Rio de Janeiro, ed. 6, 1985.

PADILHA, Maria Itayra; PERES, Maria Angélica De Almeida; APERIBENSE, Pacita Geovana Gama De Souza. **Dona yvonne lara e o compasso entre a arte e a ciência**. Rio de Janeiro: Esc. Anna Nery, 2022. Disponível em : <https://doi.org/10.1590/2177-9465-EAN-2021-0470pt> . Acesso em : 26/05/2024

SCHAEFFER, Graziela. **Serviço Social e Dona Ivone Lara: o lado negro e laico da nossa história profissional**. 127. ed. São Paulo: Serv. Soc. Soc., 2016. p. 476-495.

SOUZA, Yuri Prado Brandão de. Estruturas musicais do samba-enredo. Tese: Música- Universidade de São Paulo. São paulo, p 348.

THEODORO, Helena. Guerreiras do samba . Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 223-236, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural do Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3 , n. 6 ,1990. Disponível em: [http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_MonicaVelooso\\_Tias\\_baianas.pdf](http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MonicaVelooso_Tias_baianas.pdf) . Acesso em : 26 de maio de 2024.

<http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/uma-psiquiatra-rebelde.php#:~:text=Nise%20da%20Silveira%20nasceu%20em,a%20insulinoterapia%20e%20a%20lobotomia.>