

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu Nacional
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Mila Burns

Nasci para sonhar e cantar
Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara

Rio de Janeiro
2006

Mila Burns

Nasci para sonhar e cantar

Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho.

Rio de Janeiro
2006

Burns, Mila

Nasci para sonhar e cantar. Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara / Mila Burns. Rio de Janeiro, 2006.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu
Nacional, 2006.

Orientador: Gilberto Cardoso Alves Velho

1. Gênero. 2. Samba
3. Antropologia – Teses.
I. Velho, Gilberto Cardoso Alves (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Mila Burns

Nasci para sonhar e cantar
Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara

Rio de Janeiro, de de

(Gilberto Cardoso Alves Velho,)

(Aparecida Vilaça)

(Santuza Cambraia Naves)

(Hermano Vianna)

(Yonne Leite)

Este trabalho é dedicado a Bininha, Glória, Penha, Terezinha, Sonia, Ana, Denise e Julia, que em diferentes épocas e contextos vivem a conciliar doçura e fibra.

Agradecimentos

Devo recusar qualquer mérito e confessar que a conclusão deste trabalho só foi possível com muito esforço e companheirismo de uma porção de pessoas. Para conciliar o árduo trabalho de jornalista com o ainda mais intenso trabalho de reflexão, estudo e produção exigido no Museu Nacional/UFRJ, contei com o apoio fundamental de grandes amigos.

Agradeço a todos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Museu Nacional, por terem compreendido o projeto e apoiado desde o início minha entrada um tanto aventureira e apaixonada na antropologia. Aos professores Giralda Seyferth, Carlos Fausto, Bruna Franchetto, Daniel Carvalho, Márcio Goldman e Antonádia Borges. Aos funcionários da secretaria, Tânia, Rosa, Beth e todos mais. Também aos da biblioteca: Isabel, Cristina e a querida Carlinha.

Aos amigos de sala, com quem dividi questionamentos e conclusões, Zoy, Letícia, Camila, Virna, Clara, Marina, Vicka, Julia, André, Tatiana, Liane e Maria Elvira.

A Andréa Rocca, amiga de todas as horas, que me ensinou a querer ser antropóloga em cada momento da minha vida. Aos queridos Karina Kushnir e Celso Castro, que há um tempão me inspiram e me estimulam.

Aos colegas de trabalho, Marcos Mendes, Miguel Athayde, Renato Ribeiro e Marcelo Moreira, que ao longo desse mestrado foram meus chefes na TV Globo e me permitiram trabalhar em horários não-convencionais para cumprir as exigências do mestrado. Ainda, a Gabriela de Palhano, Cláudia Moretz e Aline Rabello, pelas conversas, pelo apoio e pela amizade.

Agradeço a todos os entrevistados que participaram deste trabalho, Délcio Carvalho, Ivor Lancelotti, Moacyr Luz, Luiz Carlos da Vila, Beth Carvalho, Bruno Castro, André Costa, Teresa Cristina, Telma Tavares, Ana Costa e, especialmente a Miriam, a Dona Ivone Lara e a toda a sua família, sempre alegre e orgulhosa da bela trajetória, por mais longas e fora de hora que fossem as nossas conversas. Para mim, a felicidade de Dona Ivone com a conclusão deste trabalho foi a maior recompensa pelos fins de semana, feriados e madrugadas dedicados a sua feitura.

À minha família e meus pais, Denise e João Marcos e à minha irmã querida, Julia, parceiros em todas as caminhadas, por mais fatigantes e sem fim que elas pudessem parecer. Por abrirem mão da companhia, mas continuarem cada vez mais presentes em cada esquina desta estrada que, aviso logo, está só começando.

A Ernesto, Ana, Tico, Léo, por nunca terem permitido que eu me sentisse sozinha.

A Marcelo, companheiro querido, que nunca deixou de abrir os braços orgulhosos para apoiar e compreender as ausências, os pensamentos distantes e, de quebra, foi um leitor/ revisor crítico e brilhante. Além de tudo isso, me ensinou um pouco de tudo o que sei e sinto a respeito da música. E além de tudo o mais, me ensinou a querer ser sempre melhor, mais bacana, mais compreensiva e mais tolerante.

Essa dissertação nunca seria nada além de um sonho sem o meu orientador, Gilberto Velho. Foi ele quem, em 2000, despertou em mim a paixão pela antropologia, pelas pessoas, pelo mundo. Foi ele quem apoiou minha decisão de fazer o mestrado e quem, durante todo o curso, esteve ao meu lado. Pelos incontáveis ombros nos momentos de insegurança, pelas intermináveis lições, pela amizade e carinho, para sempre serei agradecida.

Resumo

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Tendo como pano de fundo a trajetória pioneira de Dona Ivone Lara, primeira mulher a integrar uma ala dos compositores de escola de samba, a compor um samba-enredo oficialmente e a ser reconhecida como compositora em um meio até então exclusivamente masculino, este trabalho traz à tona um debate sobre gênero e mediação no universo do samba no subúrbio do Rio de Janeiro. Foram utilizados como referência trabalhos de Howard Becker, Alfred Schutz, Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, Gilberto Velho e Hermano Vianna, entre outros. Os conceitos de complexidade e projeto também foram fundamentais para a compreensão da compositora como indivíduo. Com base nesses estudos e analisando diferentes fases da vida da artista (da infância à terceira idade), com informações colhidas em depoimentos dela própria, de seus amigos e familiares e de outros sambistas, essa dissertação tem como objetivo traçar um panorama da figura feminina no restrito espaço dos compositores do ritmo no Brasil e, assim, pensar no mundo do samba, um dos principais representantes da cultura brasileira.

Abstract

BURNS, Mila. **Nasci para sonhar e cantar: Gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara.** Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Dona Ivone Lara was the first Brazilian woman to officially take part in a group of composers in a samba school. Until then, the “*samba-enredo*” was exclusively a male work. This dissertation discusses the debate about genre and mediation, surrounding the samba universe, in the suburbs of Rio de Janeiro. Howard Becker, Alfred Schutz, Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, Gilberto Velho e Hermano Vianna among others were used as references. The concepts of complexity and project were fundamental to understand the composer as an individual. Based on these studies, and on the analysis of different phases of the artist’s life (from her youth to her old age), by using information gathered from friends, family, and other musicians, this thesis focuses on delineating the role of women in samba’s narrow group of composers. By doing so, it is also a reflection on samba universe, one of the most important representations of Brazilian culture.

“Assim como há homens singulares, há outros plurais”
Carlos Drummond de Andrade

“As mulheres do Brasil em vez de cores boreais
terão as cores variamente tropicais.”
Gilberto Freyre

Introdução

Por que elas?

A música está presente em diferentes grupos sociais, de diversos modos, em situações e contextos variados. Se procurarmos os responsáveis por tantas dessas manifestações, no entanto, curiosamente observaremos que, em nossa sociedade, a quantidade de autores homens é bem maior que a de mulheres. Sempre me perguntei o porquê desse fenômeno. Seriam elas menos propensas a unir melodia, letra e harmonia? Ou ainda, seria a composição um ato masculino?

Pensando em alguns dos maiores nomes da música de todos os tempos ingênua e arbitrariamente – não seria capaz de listar todos eles, nem teria a pretensão de fazê-lo – apenas citando os dez primeiros nomes que me vêm à cabeça, lembro de Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), Claude Debussy (1862 - 1918), Frédéric Chopin (1810 - 1849), Joseph Haydn (1732 - 1804), Gustav Mahler (1860 - 1911), Maurice Ravel (1875 - 1937), Antonio Vivaldi (1678 - 1741), Sergei Rachmaninov (1873 - 1943), Richard Strauss (1864 – 1949) e Igor Stravinsky (1882 - 1971). São homens de épocas, famílias, países diferentes, alguns até pertencentes a distintas classes sociais. Todos reconhecidos – uns postumamente, outros, ainda em vida – e respeitados. Todos homens. Esses são alguns dos 250 citados em um *website* que se propõe a publicar as biografias dos maiores nomes da música erudita de todos os tempos¹. Nenhuma mulher aparece listada no rol.

¹ O website citado chama-se “The Classical Music Pages”. Apesar de seu conteúdo estar disponível em inglês, o endereço é alemão: <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/classmus.html>

Wolfgang Amadeus Mozart, é claro, não foi esquecido. Seu pai, Leopold – um conhecido músico da corte que não teve o sucesso por ele almejado e passou a vida tentando fazer do filho mais novo uma grande estrela da música, ainda em vida – também faz parte dos nomes relacionados no website. A irmã mais velha de Wolfgang, Nannerl, no entanto, que chegou a excursionar com eles pela Europa, não é sequer mencionada. Pudera. A moça jamais alcançou destaque e reconhecimento público suficientes para que seu nome ficasse marcado na história, a não ser pelo fato de ser filha de Leopold e irmã de Wolfgang².

Difícilmente saberemos se o esquecimento reservado a Nannerl deveu-se a sua falta de talento ou se ela era tão genial quanto, ou até mais que o irmão, e acabou sendo vítima da sociedade da época, na qual o espaço possibilitado à mulher, especialmente àquelas que não pertenciam à nobreza – ou eram de classe social um pouco mais baixa – era ínfimo. Até o começo do século passado, no meio musical, poucas eram as que apareciam em posição diferente da de ouvinte, musa ou intérprete. Nesse último caso, quase sempre se fazia necessário que o talento e o timbre de voz estivessem acompanhados da beleza e da sedução (fosse ela ingênua ou provocante).

No contexto da música popular brasileira, ocorre um fenômeno semelhante. É notória a participação da mulher como cantora, desde o final do século XIX até os dias de

² Em seu trabalho sobre o compositor, *Mozart Sociologia de um gênio*, Norbert Elias não analisa apenas a biografia do músico, mas o contexto e a época em que ele viveu. Era o século XVIII e tratava-se de um indivíduo complexo, pertencente à burguesia, mas em constante conflito com as regras de etiqueta vigentes na corte, onde prestava serviço e a cujos membros deveria agradar. Também fazia parte do comportamento da época a pouca participação da mulher em atividades que possibilitassem ascensão social. Em uma passagem sobre o papel da mãe de Wolfgang Amadeus Mozart na família, Elias reconhece: “não sabemos exatamente a parte que a mãe desempenhou nesta constelação; não há provas suficientes. Ela vinha de uma família também pertencente à classe dos artesãos e aparentemente era uma mulher calorosa, animada, paciente e com alguns interesses musicais. Até onde podemos perceber, submetia-se sem contestação nem dificuldade à autoridade do marido, como era comum entre as mulheres de sua classe. Wolfgang Mozart nasceu do que hoje se pode chamar de um casamento feliz do tipo antigo: o marido tomava todas as decisões, a mulher seguia-o com confiança absoluta em sua decência, afeto e superioridade intelectual”.

hoje. A pianista Guiomar Novaes, a soprano Bidu Sayão, as divas do rádio Marlene, Emilinha Borba, Linda Batista e Ângela Maria, a musa da bossa-nova, Nara Leão e, na mesma época, Elis Regina. Atualmente, poderíamos citar inúmeras outras que fazem enorme sucesso em nosso país (como a filha da própria Elis Regina, Maria Rita)³.

Poucas são, no entanto, as mulheres compositoras brasileiras que conseguimos localizar na primeira metade do século XX, ou antes disso. Mas se, ao contrário, centrarmos nossa pesquisa nos homens, notaremos seu claro predomínio. Podemos pensar nos mais eruditos, como Heitor Villa-Lobos, e Carlos Gomes e também naqueles ligados à música popular brasileira, como Assis Valente e Ataulfo Alves.

O mundo do samba é o universo que escolhi para refletir sobre essa questão, por se tratar de um meio onde os papéis principais – que exigem bom desempenho intelectual e liderança – costumam estar reservados ao gênero masculino. Restam à mulher as figuras da intérprete, da dançarina, da conselheira⁴ ou, ainda, da musa⁵. Carmen Miranda, Araci de Almeida, Clara Nunes, Linda Batista, Beth Carvalho, Alcione e outras das maiores intérpretes brasileiras cantam samba. Mas são poucas as que dão voz a suas próprias músicas.

³ Para mais informações sobre a biografia das cantoras, cantores, compositoras e compositores citados, ver anexo.

⁴ Uma das figuras mais populares do samba é a das “tias”. A pioneira, Tia Ciata, era uma doceira baiana que costumava abrir a casa para reuniões de músicos, no começo do século XX. Foi em sua casa, dizem, que o samba foi criado. O primeiro deles, Pelo Telefone, seria um partido, tocado e repetido nas festas. Até hoje as escolas de samba prestam homenagem à Tia Ciata com a Ala das Baianas, obrigatória em todos os desfiles. O posto de “tia” é, atualmente, ocupado por senhoras de idade, com muitos anos de agremiação, e com certa influência, mas não necessariamente com grande autoridade no meio do samba. Ter o “título” confere respeito à mulher – especialmente pelo tempo devotado à escola – mas não poder decisório. As “tias” costumam ser representantes da velha guarda.

⁵ Falo, aqui, não apenas da musa que inspira letras de samba feitas por homens, mas, sobretudo, da figura quase caricata das passistas e das modelos em carros alegóricos que desfilam, sempre em trajes diminutos, simbolizando a beleza da agremiação.

Entre os homens, poderíamos lembrar de Almir Guineto, Martinho da Vila, Wilson Batista, Noel Rosa (criticado como cantor, mas sempre lembrado pelas muitas canções que escreveu em seu pouco tempo de vida), Adoniran Barbosa, Cartola, Ismael Silva e tantos outros que tinham o poder de transformar notas e palavras em representações da cultura brasileira.

Entre as mulheres, uma das primeiras a alcançar tal espaço foi Chiquinha Gonzaga. Nascida no Rio de Janeiro, em 1847, filha de Rosa Maria, de ascendência negra e pobre, e do militar José Basileu Gonzaga, membro de uma família tradicional. A família dele fora contra a união, e Francisca nasceu bastarda, longe do pai, que estava em Pernambuco. Quando voltou ao Rio, no ano seguinte, ele assumiu a paternidade da menina⁶.

Em 1877, ela compôs sua primeira música. Sonhava com a melodia e, em um sarau na casa do maestro Henrique Alves de Mesquita foi tocando-a ao piano. Era a polca “Atraente”, registrada pela editora do flautista Calado, grande amigo de Chiquinha. Este último integrava um grupo bastante conhecido no final do século XIX, o “Choro do Calado”, que se apresentava com frequência em festas particulares e saraus. Na época, faltava ao grupo um pianista capaz de tocar de um jeito mais solto, permitindo improvisos, seguindo o novo estilo que se impunha à música brasileira, com um ritmo que começava a fazer sucesso. Eram os primórdios do chorinho. Chiquinha preencheu a vaga e tornou-se a primeira mulher “pianeira” no Brasil.

O “atrevimento” da jovem, que freqüentava eventos nas rodas mais boêmias da cidade foi severamente condenado. Das roupas ao modo de agir, tudo em seu

⁶ Para mais informações sobre a vida e a obra de Chiquinha Gonzaga, ver Schumacher, 2001 e Diniz, 1984.

comportamento era motivo de comentários maldosos. Com a morte de Calado, em 1880, ela não perdeu apenas o amigo, mas a principal fonte de renda, pois o grupo dele foi extinto. Passou por sérias dificuldades financeiras até descobrir no teatro uma boa oportunidade de crescer profissionalmente.

Ainda em 1880, Chiquinha escreveu o libreto “Festa de São João”. Três anos depois, musicou “Viagem ao Parnaso”, de Artur Azevedo, mas seu trabalho foi recusado porque o empresário responsável pela peça acreditava ser responsabilidade demais para uma mulher. Só em 1885, com “A corte na roça”, começou a conquistar algum reconhecimento. Era algo tão inusitado que a imprensa sequer sabia qual a maneira correta de nomeá-la: maestra ou maestrina.

Lutou contra a escravidão (compôs, inclusive, um hino em homenagem à princesa Isabel quando foi aprovada a Lei da Abolição), depois, contra a monarquia, e mais tarde ainda, contra o governo do presidente Floriano Peixoto. Chegou a receber ordem de prisão pela contestação.

Em 1902, viajou para a Europa e voltou acompanhada de um rapaz, João Batista, egresso com ela de Portugal, mas que Chiquinha a todos apresentava como sendo seu filho. Na verdade, os dois haviam se conhecido em 1899, no Rio de Janeiro. Ela com 52 anos, ele com 16. Joãozinho era músico amador e os dois passaram a viver um romance que durou até a morte da maestrina, em 1935.

Trata-se, portanto, de uma mulher que impôs suas idéias, suas vontades, suas composições em um meio quase exclusivamente masculino. Questionava o regime vigente sem apegar-se a nenhuma corrente política específica, mas apenas levando em consideração aquilo que a agradava ou incomodava. Fazia barulho se necessário. Entre os

seus melhores amigos estavam homens influentes, que a ajudaram a conquistar espaço no meio musical o que, naturalmente, em nada diminui a constatação de seu enorme talento.

Dolores Duran, outra compositora oriunda das camadas populares, também foi incentivada por amigos a escrever canções. Nascida no Rio de Janeiro em 1930, começou a cantar muito cedo, aos três anos de idade. Aos doze, quando o pai morreu, ela teve que sustentar a família com sua a música.

Passou anos dedicando-se exclusivamente à atividade de intérprete. Participou de programas para calouros e do rádio-teatro, na Rádio Tupi, no programa infantil “Teatro da Tia Chiquinha”. Cantou, ainda, na Rádio Nacional e, aos 16 anos, foi contratada pelo proprietário da Boate Vogue – uma das mais bem freqüentadas da época – como *crooner* oficial. Dolores alcançou a fama.

Sua primeira composição data de 1955, e foi uma parceria com o amigo Antônio Carlos Jobim. “Se é por falta de adeus”, gravada por Dóris Monteiro, não chegou a ser um grande sucesso de público. Aos 27 anos, em 1957, ela reencontrou o amigo Tom Jobim. Na ocasião, ele mostrou-lhe uma composição feita em parceria com Vinícius de Moraes, que escrevera a letra. Ao ouvir a melodia, Dolores Duran imaginou uma outra letra para “Por causa de você”. Vinícius ouviu, rasgou o próprio trabalho e disse que o de Dolores era bem superior. Depois disso, ela compôs várias outras canções, inclusive clássicos da música popular brasileira, como “Castigo”, “A noite do meu bem”, “Estrada do sol”, “Pela rua”, “Fim de caso” e “Olha o tempo passando”.

Sua produção, no entanto, seria precocemente interrompida dois anos mais tarde. Aos 29 anos, Dolores Duran morreu enquanto dormia. Desde criança ela sofria com distúrbios de saúde provocados por um reumatismo infeccioso. Não se sabe ao certo se

sua morte foi provocada por problemas cardíacos ou pela ingestão excessiva de medicamentos barbitúricos.

Na década de 60, foi a vez de Rosinha de Valença conquistar um grande público com seu violão. Em sua introdução ao meio musical, também destacam-se importantes figuras masculinas. Foi um amigo, o jornalista Sérgio Porto, quem a apresentou, em 1963, a Baden Powell e a Aluísio de Oliveira, na época, produtor da gravadora Elenco. Foi este último quem a contratou para gravar um álbum, o primeiro de sua carreira, “Apresentando Rosinha de Valença”.

Um dos momentos mais importantes de sua trajetória foi a participação no show “O Fino da Bossa”, ocorrido em São Paulo, em 1964, quando suas músicas foram ouvidas por um numeroso e atento público. Rosinha fez várias turnês ao exterior. Em algumas delas apresentou-se sozinha, em outras, acompanhada de artistas como Maria Bethânia, Martinho da Vila, João Donato, Dona Ivone Lara e Miúcha.

Como Dolores Duran, Rosinha de Valença deixou de compor precocemente. Morreu em 2004, aos 62 anos, depois de passar doze anos em coma, em estado vegetativo. O problema teve início em 1992. De férias no Brasil, no auge da carreira, com mais de vinte discos⁷ gravados, a violonista sofreu uma parada cardíaca que provocou uma lesão permanente no cérebro.

Na mesma época em que Rosinha começava a fazer sucesso, surgia outra jovem compositora. Ao contrário das demais autoras até agora mencionadas, tratava-se, no entanto, de uma moça de família rica. Maysa, nascida em 1936, escreveu sua primeira canção, “Adeus”, aos 12 anos, quando ainda estudava de piano. Casou-se e deixou de

⁷ Em seus álbuns, Rosinha não gravava apenas composições suas. Costumava registrar interpretações de canções de diferentes estilos e países, desde que soassem bem ao som de seu violão.

lado a carreira. Passou a cantar apenas em festas de amigos. Até que em uma dessas ocasiões foi convidada a gravar um disco com composições suas. Em 1956, foi lançado “Convite para ouvir Maysa” que incluía, além de sua primeira obra, os sambas-canções “Meu mundo caiu” e “Ouça” (ver Neves, 2004).

O sucesso continuaria até a década de 1970. Maysa, no entanto, dedicava-se muito mais a interpretar canções de outros compositores do que as suas próprias. E, assim como ocorrido com Dolores Duran e Rosinha de Valença, sua carreira também duraria pouco. A cantora faleceu no auge da vida artística, em 1977, vítima de um acidente de carro na ponte Rio-Niterói.

Na década seguinte, o samba também revelaria uma compositora. Frequentadora de um ambiente predominantemente masculino, o partido alto (ver Blanc, 2004), Jovelina Pérola Negra nasceu no Rio em 1944. Fã de Bezerra da Silva, baiana do Império Serrano, começou a versejar em pagodes no Vegas Sport Clube, localizado no bairro de Coelho Neto, levada por um amigo. Mas a primeira participação em discos só aconteceria em 1985, quando gravou três faixas no álbum “Raça Brasileira”. O sucesso foi tamanho que a gravadora produziu, no ano seguinte, seu primeiro disco solo, “Jovelina Pérola Negra”. Além desses dois, outros nove foram lançados até 1997.

Em entrevista concedida à revista *Raça*, em 1998, Jovelina comentava a ausência de pessoas ‘do meio musical’ em sua família e a dificuldade de ter acesso às grandes gravadoras: “antigamente era ‘brabo’ entrar numa gravadora”. Dizia sofrer muito com o racismo, mesmo depois de se tornar um grande sucesso de vendas (do primeiro álbum foram vendidas mais de 200 mil cópias). Sentia que “onde só há brancos, o negro não é visto com bons olhos”.

A versadora não compôs um grande número de canções. Sua carreira como cantora profissional durou pouco mais de dez anos. Jovelina Pérola Negra morreu em 1998, aos 54 anos, de enfarte, enquanto dormia em sua casa, em Jacarepaguá. Deixou três filhos.

Na segunda metade do século XX, as mulheres compositoras passaram a ter uma visibilidade bem maior, apesar de continuarem, até hoje, a constituir minoria. Fátima Guedes, Joyce, Rita Lee, Ná Ozzetti, Sueli Costa, Angela Ro Ro, Adriana Calcanhotto, Marisa Monte, Zélia Duncan e mais recentemente a roqueira baiana Pitty, além da cantora Vanessa da Mata e da estrela da música pop, Sandy, são algumas das mulheres que assinam parte das músicas que interpretam.

No mundo do samba, atualmente, algumas fazem bastante sucesso. É o caso de Teresa Cristina, que já gravou um disco contendo apenas composições de Paulinho da Viola. Em seus álbuns mais recentes, no entanto, ela passou a incluir também faixas de sua autoria, que há anos vem sendo apresentadas em espaços culturais do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. O mesmo caminho é trilhado por Telma Tavares, pelas meninas do grupo O Roda (Ana Costa, uma das compositoras do grupo, diz que sua maior influência é Mart'nália, outra jovem sambista) e por Nilze Carvalho, entre outras.

Quando conversava com um dos atuais representantes da malandragem, da boemia, do samba “de raiz”, o cantor e compositor Moacyr Luz, perguntei-lhe qual seria a razão da preponderância masculina no mundo do samba. Piadista, ele respondeu que “mulher não faz samba porque não vai a botequim⁸.” Da *blague* do compositor nos resta

⁸ Sobre o universo particular desses bares, especialmente os do Rio de Janeiro, um estudo de Luiz Antônio Machado, intitulado *O Significado do Botequim*, explicita a função social desse espaço de sociabilidade pública, onde há um permanente confronto de virilidades, onde os frequentadores têm debates recorrentes

uma série de questionamentos. Afinal, o que é necessário para que alguém, não importando gênero, raça, credo ou nacionalidade, seja capaz de transformar palavras e notas em canções tão representativas da cultura brasileira? O que torna um indivíduo sambista? E quem, de fato, pode ser tido como tal?

Algum tempo antes de Rosinha de Valença, Teresa Cristina, Jovelina Pérola Negra, Pitty ou Rita Lee, uma mulher conquistava espaço entre os homens compositores de samba. Ela começara a tornar-se mais conhecida em meados dos anos 1940 e, aos poucos, transformou-se em referência, passando a ser citada por críticos musicais e músicos profissionais como uma das maiores musicistas brasileiras de todos os tempos, entre homens e mulheres. Em sua homenagem, o pianista Leandro Braga – que a considera “uma das maiores melodistas do samba” – gravou o álbum “Primeira Dama”, transformado, posteriormente, em livro de partituras com o mesmo nome (ver Braga, 2003). “Senhora da Canção”, do sambista Nei Lopes foi composta para a tal senhora, que acabou tornando-se quase uma unanimidade no meio do samba, e é hoje apontada com a grande “diva” desse ritmo brasileiro.

Quando perguntei a Luiz Carlos da Vila, Martinho da Vila, Beth Carvalho e outros grandes artistas de samba se conheciam mulheres compositoras do ritmo, a resposta, sempre depois de muita reflexão, era a de que só havia uma ou, no máximo, havia duas mulheres entre tantos homens nesse universo tão brasileiro. A única que estava presente em todas as respostas era Dona Ivone Lara.

O que levou a menina pobre de Madureira a alçar esse posto? O fato de grande parte de sua família pertencer ao mundo do samba? Ou seria por ela ter-se casado com o

sobre temas como mulheres, futebol, política e religião, entre outros. Para mais informações sobre o tema, ver Machado, 1969.

filho do presidente de uma destacada escola de samba da época, a Prazer da Serrinha? Ou ainda, por ter-se imposto como autora, integrando a ala de compositores de uma grande agremiação, onde fez história, tornando-se a primeira mulher a escrever um samba-enredo? Ou por ter aberto mão de assinar as suas primeiras músicas para que seu primo, sambista conhecido, pudesse apresentá-las como dele e, assim, fazer com que as canções fossem finalmente ouvidas? O que há de diferente na vida dessa senhora para que hoje ela seja lembrada por músicos, público e crítica como a principal compositora de samba do Brasil?

Cantora a quem os mais jovens chamam, carinhosamente, de “muito fofa” e “uma gracinha”, e a quem todos devotam respeito, Dona Ivone Lara é muitas mulheres em uma. Como todas. Mas possui uma peculiaridade. Faz parte de um universo quase sagrado no Brasil: o do carnaval, do samba, do ritmo, do suingue. Mas não se encaixa exatamente em nenhum dos “tipos” mais conhecidos desse universo. Não é “tia”, não é passista, tampouco é musa inspiradora. Ela simplesmente compõe e canta, como fazem tantos homens.

Não me proponho a explicar que passe de mágica teria tornado possível tal fenômeno, mas acredito que uma análise um pouco mais detalhada das etapas da trajetória da sambista pode nos levar a algumas respostas. Ou, quem sabe, a ainda outros questionamentos.

Em primeiro lugar, creio ser essencial tentar entender o contexto da época em que ela emergiu como compositora. Trata-se de uma análise fundamental para compreender o que seria essa confluência de fatores, essa união de elementos que não são constantes tampouco uniformes, e que fizeram de nossa personagem uma “diva”.

Fredrik Barth sugere evitarmos os axiomas da cultura que muitas vezes deixamos intocados, e propõe que se pense na realidade de indivíduos como uma composição de construções culturais, “sustentadas de modo eficaz tanto pelo mútuo consentimento quanto por causas materiais inevitáveis. Esse consentimento, ao que tudo indica, está incrustado em representações coletivas: a linguagem, as categorias, os símbolos, os rituais e as instituições” (ver Barth, 2000).

A partir da tentativa de compreender de onde viria esse consentimento mencionado por Barth, proponho refletirmos sobre os tais mundos de que Dona Ivone Lara faz parte. Pensando no universo do samba, trata-se de um grupo que representa simbolicamente a cultura popular brasileira e – como concluiu Hermano Vianna em *O Mistério do Samba* (1995) – a unidade nacional brasileira. Um meio formado por inúmeras correntes de tradição cultural, de que a compositora faz parte, mas que não são simples de se perceber, tampouco de se delimitar. Trata-se de uma rede de significados complexa, nos termos de Clifford Geertz⁹, que envolve gênero, religião, arte, samba, afro-descendência e brasilidade (ver Geertz, 1989).

No começo do século passado, o Rio de Janeiro estava imerso em (e era o lugar onde efervesceu) uma série de movimentos culturais. O local perfeito para o nascimento do gênero musical que mais tarde se tornaria um dos principais produtos culturais brasileiros, expressão da nossa identidade.

Em uma de suas mais famosas canções, “Feitio de Oração”, Noel Rosa sustenta que “o samba, na realidade, não vem do morro nem lá da cidade”. Hermano Vianna menciona dois momentos: o do samba como ritmo maldito, perseguido, limitado aos

⁹ Penso aqui no conceito de *web of meanings* apresentado em *A Interpretação das Culturas*, de Clifford Geertz.

morros cariocas e às camadas mais pobres da população e, mais tarde, o do samba como símbolo da cultura brasileira, conquistando rádios e diversos setores da sociedade¹⁰. O antropólogo dedica-se a contar essa misteriosa e radical mudança de patamar do gênero, delineando o contexto da época e os fatores que a teriam desencadeado (ver Vianna, 1995).

Vianna aponta o processo de interação entre o popular e o erudito – um encontro secular, com um impulso recíproco de intercâmbio – como um dos sustentáculos para a coroação do samba como ritmo nacional. Dona Ivone vivenciou esse processo. Ela provinha de uma família de sambistas e chorões e participou de rodas e festividades, mas sua formação musical se deu por um método de ensino erudito: quando menina, estudava teoria musical no internato onde vivia.

Considerado o primeiro samba, “Pelo Telefone”, uma criação coletiva creditada a Donga e ao jornalista Mauro de Almeida, foi gravado em 1916, na voz do cantor Baiano. Dona Ivone Lara nasceu em Botafogo pouco mais de cinco anos depois. Ela conta que durante toda a sua infância e a juventude, o ritmo só fazia parte de sua vida durante as férias, quando saía do colégio e ia para a casa dos tios, em Madureira, zona norte do Rio. Neste local, o contato com tal gênero musical não se dava apenas pelas freqüentes audições de rádio. Um de seus tios, Dionísio Bento da Silva, tocava violão de sete cordas, e costumava fazer ensaios de choro em sua casa, freqüentados por amigos seus. Entre eles, músicos já naquela época reverenciados, como Jacob do Bandolim e Pixinguinha.

¹⁰ Vianna lembra que essa perseguição poderia abranger até mesmo a esfera legal, pois o ato de sambar poderia ser condenado criminalmente nas primeiras décadas após o seu aparecimento. Dançar ou cantar samba podia ser considerado um ato de “perturbação da ordem pública”, muitas vezes punido com a prisão do praticante.

Dona Ivone seria, nos termos de Barth, a expressão do encontro entre diferentes correntes de tradição cultural (ver Barth, 2000). Em sua formação musical, houve uma forte união entre popular (o samba e o chorinho, das rodas que freqüentava com a família, especialmente em Madureira) e erudito (presente nas aulas teóricas e nos hinos cantados na classe de canto orfeônico da qual participava no colégio interno), um retrato da aclamada originalidade cultural brasileira. Encontrava, no colégio, meninas de classes sociais diferentes da sua e, quando voltava para casa, se deparava com a realidade das casas pobres do subúrbio do Rio de Janeiro. Convivia com negros, brancos, com pessoas de formação escolar alta ou gente sem qualquer estudo.

Na mesma época em que Dona Ivone compunha seu primeiro samba – início da década de 1930 – *Casa-Grande e Senzala* tornava-se um marco da bibliografia nacional, transformando o mestiço – até então o grande vilão do país – em pilar da formação da cultura nacional.

Em certa medida, ela constitui uma figura que ilustraria de maneira ímpar esse indivíduo “verdadeiramente brasileiro”. Chegou a cantar regida pelo maestro Villa-Lobos, mas descobriu-se musicalmente quando aprendeu a tocar cavaquinho com o tio. Dona Ivone participa ativamente da cultura popular e estuda teoria musical com ferramentas provindas da cultura erudita. É cantora e compositora. Negra, bisneta de escravos¹¹. Ela guarda em si essa indefinição de fronteiras entre os mais distintos mundos sociais.

Tomando como referência o ponto de vista de Georg Simmel – segundo o qual, na sociedade moderno-contemporânea, quanto maior é a participação do indivíduo em redes,

¹¹ A avó de Dona Ivone já nascera depois da lei do ventre livre, que determinava que todos os bebês nascidos filho de escravos depois de sua promulgação estavam livres da obrigação de servir seus senhores.

maior sua percepção de singularidade e maior sua assunção de valores individualistas – não restam dúvidas de que tratamos, aqui, de um indivíduo demasiadamente complexo, ator na construção desses diferentes mundos, de sua própria biografia e fundador de novas redes a partir da mediação que faz entre os grupos. Não cabe aqui pensar em um indivíduo passivo determinado pela sociedade, mas em um sujeito em constante relação, em caráter dialético, ativo¹² (ver Simmel, 1971).

Ao longo de mais de oito décadas de vida, Yvonne tem desempenhado papéis que caberiam a muitas pessoas. Aos dez anos, tinha desejos completamente diferentes daqueles que vislumbrou aos oitenta. Não apenas o mundo mudou, os contextos em que ela se insere se alteraram, mas ela própria também sofreu mudanças.

A biografia dessa diva do samba é pano de fundo para a análise de várias manifestações de correntes de cultura que compõem parte da identidade brasileira. Trata-se, ao mesmo tempo, da luta para manter tradições de uma vertente cultural afro-brasileira e de uma renovação, de uma transformação constante e dinâmica, que torna essas mesmas tradições vivas e fortes dentro do mercado musical, composto por empresas, mídia e público.

¹² Tais conceitos perpassam toda a obra de Georg Simmel. Em *Subjective Culture*, ele torna clara a existência de um indivíduo constantemente *em relação*. Trata-o como uma categoria básica, como um construtor, mais que um resultado da vida social. O indivíduo está presente desde o início, não como ser isolado, mas como integrante de grupos, como um sujeito humano sempre em diálogo com outros indivíduos. Se por um lado temos essa interação, também está clara a descontinuidade entre sujeito e objeto, numa relação com o exterior que jamais se esgota. Simmel concebe a arte como uma manifestação altruísta, já que, quando cria e torna pública sua obra, o artista faz com que sua individualidade seja apreendida por outros.

Idéia complementar está presente em um artigo ainda não publicado de Gilberto Velho, “Autoria e Criações Artísticas”. O antropólogo afirma que “a noção de autoria tem sido objeto de múltiplas reflexões e especulações. Certamente, está associada à percepção e à análise do desenvolvimento de valores individualistas”.

Capítulo 1

Do samba ao samba

1. Primeiras notas

Nasceu Yvonne da Silva Lara, em Botafogo, no dia 13 de abril de 1921. Em casa, com uma parteira, como era costume na época. Era a primeira filha de um casal unido pela música. A mãe, Emerentina Bento da Silva, cantava em ranchos¹³ nos quais o pai, José da Silva Lara, tocava violão de sete cordas. Os dois se conheceram quando se apresentavam juntos em um desses grupos tradicionais, o Rancho Ameno Resedá. Em época de carnaval, saíam das ruas do bairro, na zona sul do Rio de Janeiro, por toda a cidade, animando a folia dos cariocas.

De acordo com as histórias que Yvonne ouvia dos familiares sobre a juventude de seus pais, e que ela me relatou, durante nossas entrevistas, eles eram dois jovens negros, bonitos, com uma posição de relativo destaque entre os amigos¹⁴. Ser músico em um meio carnavalesco tradicional, que dialogava com diferentes classes sociais, com pessoas dos mais distintos bairros do Rio significava a possibilidade de conquistar reconhecimento profissional e admiração.

¹³ Os ranchos eram, nas primeiras décadas do século XX, a expressão maior do carnaval carioca. Consistiam, segundo definição do folclorista Luís da Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, em “agrupamentos de foliões, com instrumentos de corda e sopro, cantando em coro versos musicados alusivos ao grupo, a marcha de rancho, ou mesmo os mais populares da ocasião”. Ao contrário das escolas de samba, esses grupos exploravam bastante os instrumentos de sopro, e formavam pequenas orquestras para as apresentações, nas quais músicos como Pixinguinha e Irineu Batina se apresentavam.

¹⁴ Segundo Yvonne, seu pai tocava violão de sete cordas com mais frequência no Rancho Flor de Abacate; sua mãe cantava muito em casa e era uma soprano “modéstia à parte com uma voz lindíssima. Era uma espécie de crooner do Ameno Resedá, mas nunca pôde dedicar-se apenas a isso e trabalhava mesmo como costureira, para ganhar algum dinheiro”.

Os ranchos apareceram na então capital do Brasil no final do século XIX e, assim como as escolas de samba, “desfilavam com um enredo, fantasias e carros alegóricos, ao som de sua marcha característica e eram organizados pela pequena burguesia urbana¹⁵” (Cavalcanti, 1994).

A família que os pais de Yvonne formaram, no entanto, estava longe de pertencer a tal estrato social. Os dois viviam em uma casa pequena e quando a primeira filha nasceu chegaram a passar certas dificuldades. Mas não faltavam comida, roupas, o básico, enfim. Yvonne tem poucas recordações dessa época. As memórias mais frescas que tem guardadas referem-se ao rigor com que era educada pelos pais. “Eles me davam limites, compreende? Uma coisa que era necessária desde cedo, para eu entender bem por que é importante respeitar os outros e cuidar daquilo que se ganha com esforço”, orgulha-se.

Contavam com a ajuda da tia de Yvonne, a irmã mais velha de sua mãe, Maria de Souza. Casados, mas sem filhos, ela e o marido tinham condições de contribuir com o sustento dos três. Esse apoio inicial tornou-se indispensável quatro anos mais tarde. Quando estava grávida da segunda filha, Elza, Emerentina ficou viúva. Foi um momento de confusão na família, mas Yvonne só sabe disso de ouvir falar. Não tem lembranças da perda do pai.

Os relatos que ouve sobre essa fase referem-se à percepção de uma iminente desconstrução da família. A morte de José Lara significou uma enorme perda, não apenas do ponto de vista emocional, mas também financeiro. A mãe perdera estabilidade com a

¹⁵ Quando analisa a formação das escolas de samba do Rio de Janeiro, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti aponta os blocos – menos estruturados e com menos recursos financeiros do que os ranchos – como os principais originários das escolas de samba e ressalta que, após o surgimento destas últimas, tanto blocos quanto ranchos tiveram suas bases desestruturadas e deixaram de apresentar-se como manifestações distintas da cultura popular brasileira (ver Cavalcanti, 1994).

ausência do chefe da casa, do principal provedor. O que ganhava costurando não era suficiente para arcar com todas as despesas. Emerentina passara rapidamente da condição de “moça pobre casada com rapaz pobre mas direito” à de viúva, sem muitas perspectivas de vida.

No entanto, essa situação durou muito pouco. Alguns anos depois, ela casou-se novamente, com Venino José da Silva, que assumiu as duas meninas. “Uma sorte”, diziam as irmãs. O casal teve ainda mais dois filhos: Nilo e Valdir. Depois do nascimento destes últimos, a casa ficou pequena demais para todos. Mudaram-se, então, para uma outra um pouco maior, no Largo da Segunda-feira, na Tijuca.

Perto dali, na rua São Francisco Xavier, ficava o Colégio Municipal Orsina da Fonseca. Tratava-se de um internato público, mantido pela prefeitura, bastante conhecido na cidade pelo rigor e pelos bons ensinamentos que transmitia às internas. Tinha inspetoras famosas pela severidade, mas também tinha professoras com uma formação educacional de qualidade, admiradas, inclusive, pelas classes mais altas. Na época, tal colégio público era apontado como um dos que ofereciam o melhor currículo para a formação educacional de meninas. O casal decidiu ser ali o lugar ideal para a mais velha estudar.

O Orsina da Fonseca, naquela época, era considerado um colégio muito tradicional. Foi inaugurado em 28 de outubro de 1898, com o nome de Instituto Profissional Feminino, contando com pouco mais de cem alunas¹⁶. Era um lugar dedicado

¹⁶ Essa data é tida como a da fundação da escola por alguns dos atuais funcionários, como a diretora-adjunta e o coordenador educacional, constando em documentos a que tive acesso, guardados pelo colégio, e também no Acervo do Centro de Memória da Educação do Departamento de Educação da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. No Cadastro de Escolas Municipais da Divisão de Documentação do Departamento Geral de Administração da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, no entanto, a data mencionada é 28 de dezembro. O nome do colégio foi mudado para Instituto

à profissionalização, especialmente de meninas de baixa renda, que ali poderiam tornar-se “mulheres ideais”. Um dos educadores que participaram do projeto, o professor 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.”

O decreto 981, de 2 de setembro de 1914, estipulava que o curso promovido pelo colégio, na época, deveria oferecer disciplinas como modelagem, desenho, pintura, gravura, litografia, fotografia, escrituração mercantil, datilografia, estenografia, tipografia: brochura e encadernação, telegrafia, costura à mão e à máquina e cortes, bordados à mão e à máquina, rendas à mão e à máquina, flores e suas aplicações, chapéus e coletes para senhoras, e, finalmente, gravatas.

Ao longo de mais de um século de existência, o Orsina da Fonseca passou por uma série de mudanças. Foi escola técnica, municipal, estadual, enfim, acompanhou alterações sociais e políticas do país. Na década de 1930, quando Yvonne lá estudava, o lugar ainda era um internato gratuito, administrado pela prefeitura. Em 1933, ele sofreu uma grande remodelação, passando a se chamar Escola Técnica Secundária Orsina da Fonseca. Na ocasião, foram admitidos novos diretores e professores, considerados de ótimo nível. Disciplinas como física, química, história natural, língua portuguesa e geometria, que já vinham sendo ministradas desde o início da década de 1920, ganharam destaque no currículo.

Para conseguir uma vaga no Orsina da Fonseca era preciso entrar em uma lista de espera e torcer para ser selecionado. Por sorte, foi o que aconteceu com a filha de Emerentina. Diferentemente do que se passa nos dias de hoje, em muitos casos, naquela época, cursar o ensino básico em colégios públicos era uma opção que não se restringia àqueles que não tinham condições de arcar com as mensalidades das escolas particulares. O ensino fundamental era considerado de excelência em quase todos esses centros e o Orsina da Fonseca, que a princípio foi concebido como um projeto de profissionalização de meninas de baixa renda, tornou-se um exemplo de internato que funcionava bem.

Durante o processo de escolarização, portanto, Yvonne não teve contato apenas com meninas de sua classe social. O colégio onde estudava era escolhido também por famílias um pouco mais abastadas que buscavam uma formação marcada pela disciplina e pela dedicação ao estudo durante o maior tempo possível. No Orsina da Fonseca, o regime de aulas era integral, com algumas disciplinas extra-curriculares, como atividades esportivas e culturais.

Aos dez anos de idade, Yvonne foi matriculada no internato, de onde só sairia definitivamente ao atingir a maioridade. Chegava no local às segundas-feiras e saía nos fins de semana, a cada quinze dias, para visitar a família. Era um mundo bem diferente daquele a que estava acostumada. Vivia exclusivamente com outras meninas – cerca de 300 delas – e não rodeada de primos e irmãos. Algumas eram mais ricas, outras mais pobres que ela. Umas mais bonitas, outras menos talentosas, outras mais quietas, mas todas meninas saindo da infância ou já na adolescência.

A rotina diária das alunas era acompanhada de perto pelas professoras e diretoras do estabelecimento de ensino, a quem ela chamava “orientadoras educacionais”. Todas as

estudantes eram responsáveis, apesar da pouca idade, por uma série de tarefas. Mas nada disso era motivo de reclamação para Yvonne, muito pelo contrário. Ela classifica o lugar como uma espécie de necessária “escola da moralidade”, nos termos de Durkheim (ver Durkheim, 1963)¹⁷. “Tínhamos nossas obrigações e sabíamos que era importante cumprir com elas. No colégio interno o ambiente era muito bom. Passávamos o dia com as inspetoras, que sempre davam muitos bons conselhos, tomavam conta da gente. A diretora era dona Maria José de Avelar Lacerda. Ela cuidava de perto para que nada nos faltasse. Aprendi a jogar vôlei, a cantar...”

Essas atividades, por sinal, representavam algo importante dentro do grupo: eram ferramentas capazes de promover ascensão social, reconhecimento àquelas que se destacassem. Em sua clássica etnografia, *Sociedade de Esquina*, William Foote Whyte descreve as relações entre gangues de uma região de Boston, por ele chamada Cornerville. Em tal estudo, o autor procura demonstrar como se estruturava o equilíbrio entre os integrantes dessas *cliques* e suas posições hierárquicas que, em determinadas situações, tornava-se frágil, podendo ser rompido.

Tal possibilidade de ruptura foi vivenciada com a introdução do jogo de boliche entre os Norton, uma das gangues estudadas por Whyte. Inicialmente, Doc, o líder, incentivava o jogo, supondo que, apesar de não ser o melhor jogador, certamente não estava entre os piores jogadores e que a recreação não colocaria em risco sua posição. O que Doc observou, no entanto, foi a obtenção de certo prestígio por parte daqueles que

¹⁷ Tendo o social como ponto de partida e a perspectiva de que as regras do grupo, da sociedade, precedem a vida do indivíduo, Durkheim define a educação como “a ação exercida pelas gerações adultas sobre as gerações que não se encontram ainda preparadas para a vida social; tem por objeto suscitar e desenvolver, na criança, certo número de estados físicos, intelectuais e morais, reclamados pela sociedade política, no seu conjunto, e pelo meio especial a que a criança, particularmente, se destine”. Vale pensar, ainda, na noção de que a sociedade não é apenas a soma de indivíduos, mas se dá pela associação desses indivíduos.

mais se destacavam no jogo, em detrimento de outros, tradicionalmente em posição mais vantajosa, mas que tinham um mau desempenho na pista. Essa situação acabava colocando em cheque o frágil equilíbrio ocasionado pela falta de mobilidade no interior do grupo. As brigas tornaram-se freqüentes. Gentil e estrategicamente, Doc conseguiu fazer com que a atividade deixasse de ser apreciada e saísse de vez da agenda de eventos dos Norton.

Vôlei e música, no Orsina da Fonseca, possuíam essa mesma capacidade, com a diferença de que, tratando-se de um colégio interno tão rigoroso, dificilmente haveria liderança suficientemente forte entre as meninas para sugerir que qualquer atividade proposta pela coordenação fosse desmerecida ou ainda para determinar a prática de novas atividades. De toda forma, aquelas jogadoras que mais marcavam pontos nos esportes ou as mais afinadas tornavam-se importantes no grupo quando estavam na quadra, no palco, mas também fora desses espaços. Em um universo tão fechado, a escalada social se dava pelos pequenos méritos.

À música conferia-se um destaque ainda maior do que à atividade esportiva. No colégio havia um orfeão, espécie de coral com as vozes mais afinadas. As meninas selecionadas recebiam não apenas o reconhecimento das demais, mas a possibilidade de reafirmar sua condição, seu status, a todo o tempo, pois o conjunto fazia apresentações com certa freqüência no colégio, mas também fora dele, em festas e eventos na cidade. Yvonne tinha uma das melhores vozes do orfeão, e confessa que seu maior orgulho era ser aluna de “Dona” Lucília.

2. Entre o erudito e o popular

A tal “Dona”, maestrina do orfeão e professora de canto orfeônico do colégio, era ninguém menos que a mulher de Heitor Villa-Lobos, Lucília Villa-Lobos. O maestro costumava ir a concertos de grupos desse tipo para ouvir as meninas apresentarem composições eruditas, inclusive algumas de sua autoria. Yvonne chegou a cantar sob sua regência¹⁸.

Aos poucos, essas experiências, a dedicação ao estudo de teoria musical e a atenção à maneira como eram construídos a harmonia e os arranjos de peças do repertório do orfeão desenvolveram em Yvonne o gosto pela música. “Em casa, a gente sempre ouviu muito rádio e eu me lembro bem de canções de Noel Rosa e outros compositores da época. Mas acho que o gosto pela música, de verdade, começou ali mesmo, no colégio interno. Eis o motivo: tínhamos aulas e apesar de só cantarmos hinos cívicos, aquilo mexia com a gente”.

Mexia não apenas emocionalmente, como explica Yvonne, mas também impunha às alunas extrema dedicação. Para garantir o respeito das demais colegas, da professora e, é claro, sentir-se realizada no dia-a-dia de estudante, ela não podia abrir mão de seu lugar no orfeão. Passava o dia pensando em música, até mesmo nos momentos de descanso, quando deixava o colégio para passar o fim-de-semana com a família. Essa imersão no meio musical se deu de forma tão intensa que a menina foi, aos poucos, compondo suas próprias melodias. O método de produção era o mesmo que ela utiliza até hoje: a

¹⁸ Outra professora de Yvonne no Orsina da Fonseca foi a primeira esposa do sambista Donga, Zaíra de Oliveira, cantora negra que em 1921 venceu o concurso da Escola de Música, a instituição de ensino de música de maior prestígio no Rio naquela época. Fez parte do “Coral Brasileiro”, integrado ainda por Bidu Sayão e Nascimento Silva. Gravou 21 discos, alcançando um total de 25 músicas, mas apesar dos poucos registros, é considerada uma das grandes cantoras negras do país.

intuição. “Não gosto de letra, não. Deixo isso para os meus parceiros, acho letra uma coisa muito chata, que só deve fazer quem sabe mesmo. Só faço se não tiver jeito. Meu negócio é mesmo a melodia. E ela pode aparecer assim, de repente. Enquanto eu estou dormindo, caminhando, até mesmo enquanto a gente conversa. Neste momento pode aparecer uma idéia”, provoca.

Foi assim com “Tiê-tiê”, a primeira música, composta quando ela tinha 12 anos. “Estava em casa com meus primos mais velhos, Hélio e o irmão dele, Fuleiro¹⁹. A gente viu um passarinho no quintal. Começamos a brincar com ele e, cantarolando, fizemos a música. Assim, só de brincadeira mesmo”. Até os dias de hoje a canção faz parte do repertório da artista em suas apresentações.

Cabe aqui uma pergunta: o que teria levado a menina a compor um samba se tudo o que ela havia aprendido em teoria musical, até então, aplicava-se ao universo erudito? Para Yvonne, a explicação deve ser buscada em seu universo familiar. “O samba estava muito presente na minha vida desde cedo, na casa dos meus tios, dos meus pais, e não era uma coisa mal vista por eles, pelo contrário. Era apreciado, respeitado, e até incentivado²⁰.”

¹⁹ Mais tarde esse primo de Yvonne viria a ser conhecido no meio musical como mestre Fuleiro. Compositor de sambas do Império Serrano, era ele quem apresentava os primeiros sambas da prima nas rodas da escola, numa época em que jamais se poderia conceber uma mulher compositora. Até hoje, na sala de troféus da agremiação, em Madureira, há uma série de homenagens feitas a ele. Em algumas, aparece a citação “monstro sagrado entre os compositores do Império”.

²⁰ Mas a realidade da família de Yvonne era bem diferente da que se passava na época, do lado de fora da casa dos Lara. No livro *As escolas de samba do Rio de Janeiro*, de Sérgio Cabral (1996), há um relato do consagrado compositor João da Baiana, sobre um episódio ocorrido na Festa da Penha, um dos lugares mais freqüentados por sambistas nas décadas de 20 e 30. É um exemplo das restrições que ainda imperavam sobre este grupo social. Ao mesmo tempo, o desfecho do caso acaba demonstrando a crescente admiração das elites pelo samba. “A polícia perseguia a gente. Eu ia tocar pandeiro na Festa da Penha e a polícia me tomava o instrumento. Houve uma festa no Morro da Graça, no palacete do senador Pinheiro Machado, e eu não fui. Ele perguntou pelo rapaz do pandeiro e mandou um recado para que eu fosse falar com ele no Senado. Quis saber por que eu não tinha ido à festa e expliquei que meu pandeiro havia sido confiscado pela polícia na Festa da Penha. Ele pegou um papel, escreveu uma ordem para que fizessem um

A preocupação que norteia a análise de Hermano Vianna em *O Mistério do Samba* é desvendar que mistério seria esse, presente no título do trabalho, que foi capaz de alçar o ritmo – até então mal visto – a símbolo de brasilidade. Vianna costura essa história tendo como pano de fundo um encontro entre representantes da intelectualidade e da arte erudita – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos e Luciano Gallet – com músicos negros ou mestiços, saídos dos estratos populacionais mais pobres do Rio de Janeiro – Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira (ver Vianna, 1995).

Não seria possível apontar apenas um fator como sendo o responsável por essa mudança de patamar. Vianna menciona a comoção provocada pela obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, lançada em 1933, e também a descoberta da importância do fenômeno da mestiçagem pelo autor, não apenas a partir desse encontro, mas pela influência de Blaise Cendrars (“poeta francês, representante das vanguardas artísticas de Paris”). Vianna cita, ainda, a chamada “tendência para a sinceridade, que fez o brasileiro ser sincero num ponto de reconhecer-se penetrado pela influência negra” (ver Vianna, 1995).

No referido trabalho, o antropólogo traça também um panorama da época em que se deu o encontro entre as personagens mencionadas e dos momentos posteriores, quando o samba foi alçado à condição de ritmo brasileiro (décadas de 1920 e 1930). Havia uma espécie de “espírito nacional”, movido por um impulso para a promoção da unidade. Ele cita a seguinte passagem do livro *A Unidade da Pátria*, de Afonso Arinos: “o Brasil está de tal modo regionalizado que, para as províncias não ficarem absolutamente estranhas

novo pandeiro para mim com a seguinte dedicatória: ‘a minha admiração, João da Baiana. Pinheiro Machado’”.

umas às outras, é preciso um grande esforço no sentido de fortificar-se a unidade moral da pátria” (apud Vianna, 1995: pp 55).

Toda a narrativa de Vianna decorre entre a infância e a adolescência de Yvonne. Decerto ela vivenciou o período em que o samba era visto como caso de polícia, mas também seria importante frisar que quando começou a pensar em suas próprias melodias, o ritmo já não causava mais vergonha, mas orgulho.

Trata-se de uma espécie de diálogo promovido pelo samba entre a cultura popular (*popular culture*) e a alta cultura (*high culture*), nos termos de Herbert J. Gans. Quando define esses dois tipos de cultura, sempre pensando nas classes sociais mais diretamente relacionadas a cada uma dessas manifestações artísticas, o próprio Gans, citando Dwight MacDonald, reconhece tratar-se de uma via de mão dupla. Em certas situações, uma produção de alta cultura pode ser popular, e vice-versa, sendo portanto justificável o uso do termo cultura de massas (*mass culture*). Gans prefere, então, falar em cultura de gosto (*taste culture*), aquela que “resulta da escolha, que está ligada a valores e produtos sobre os quais as pessoas têm escolha” (ver Gans, 1974).

Em um artigo sobre cultura popular e folclore, Luís Roldolfo Vilhena também aborda esse complexo conceito, destacando dois autores: Arnold van Gennep e Mikhail Bakhtin (ver Vilhena, 1997). Vilhena relata a passagem de determinadas manifestações culturais da marginalidade ao prestígio, em processos de “descoberta do povo” semelhantes àquele estudado por Vianna. A análise do autor está centrada em duas obras em especial: *Os Ritos de Passagem*, de van Gennep e *A Obra de François Rabelais*, de Bakhtin, que trazem, além da discussão sobre cultura popular, o debate sobre o processo de mudança e os ritos que simbolizam cada uma dessas passagens de um estado para

outro. Vilhena traz à tona a percepção de que as festas populares, como o carnaval, são ritos de passagem que “dramatizam justamente as transições biológicas e da natureza descritas por van Gennep”. Além disso, está presente nesse ritual um “estado específico vivido por indivíduos e coisas envolvidos nestas cerimônias, o de liminaridade²¹”, quando os participantes desses eventos situam-se no limite, na margem de determinadas situações sociais.

Além do contexto bastante peculiar e de transformação vivido pelo universo do samba nas décadas de 1920 a 1940, a infância de Yvonne foi marcada por processos de ruptura e mudanças que delinearão um novo sentido para sua vida. Ela passava os fins-de-semana, quinzenalmente, na casa da família, mas tinha no colégio uma espécie de lar coletivo, compartilhado com outras 300 meninas, cada uma de um lugar diferente, de um contexto diferente, com uma história de vida diferente. Todas, no entanto, recebiam um tratamento muito parecido quando deixavam suas famílias para viver entre os muros do internato. Entre as estudantes, tarefas, momentos de lazer e o cotidiano, enfim, eram bastante semelhantes. A relação de Yvonne com as demais internas tornava-se cada vez mais intensa, e a menina costumava passar mais tempo com as colegas do colégio do que com seus parentes mais próximos. No entanto, de tempos em tempos, lá estava ela, de volta a uma casa onde havia certa liberdade e na qual havia um contato bastante próximo com meninos, fossem eles irmãos ou primos.

Entre os dois mundos havia, ainda, outro conflito: enquanto no colégio passava os dias estudando um determinado gênero musical, sua teoria e aplicações, nos finais de

²¹ Vilhena lembra que, em sua obra, van Gennep não usa diretamente o conceito de liminaridade, mas o de *stade de marge* e o adjetivo *liminar*.

semana, na casa dos familiares, não abria mão de escutar outro, não apenas distinto, mas, aos olhos da sociedade, quase oposto.

É como naquele jogo de videogame, *pinball*, cujo objetivo é evitar que uma bolinha caia em um buraco e, para tanto, o jogador é obrigado a lançá-la em diferentes objetos da máquina. Yvonne fazia as vezes da tal bolinha, transitando entre diferentes mundos e, quase sempre, mediando as relações entre eles. Ora aplicava os conhecimentos obtidos no colégio interno em casa, ora levava para o internato o comportamento herdado da família, abarcando em si todas essas noções, misturando os dois universos em um novo, o seu próprio.

Yvonne é uma mediadora, no sentido empregado por Gilberto Velho. É um indivíduo complexo, integrante de uma sociedade diferenciada, na qual há “múltiplos grupos, com diferentes níveis de realidade, estilos de vida específicos e códigos particulares”. A atuação da compositora como mediadora se dá ao passo que interpreta esses diferentes códigos e os traduz, esclarece, levando essa vivência aos diferentes mundos dos quais participa. (ver Velho 2001).

A idéia acima explicitada é de fundamental importância: trata-se aqui da análise de um indivíduo complexo, integrante de uma sociedade complexa²², e que passeia por diferentes correntes de cultura, correntes essas não necessariamente percebidas, tampouco facilmente delimitáveis. Tomando emprestada a reflexão de Georg Simmel, segundo a qual, em princípio, o indivíduo que participar do maior número de redes, maior percepção terá de sua própria singularidade, notamos que, aos poucos, vai-se delineando um indivíduo sobremaneira complexo e destacado dos demais (ver Simmel, 1971). A

²² Nos termos de Gilberto Velho (1987), uma das principais características das sociedades complexas é a “coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo”.

própria compositora concorda com a tese. “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”, compara.

Os dois destinos antagônicos para meninas de uma mesma família são mencionados no estudo sobre o abandono de garotas da favela ainda na infância, de Tania Salem. A autora levanta duas hipóteses de futuro (entre as mais prováveis) para aquelas crianças ou adolescentes que ficam órfãs muito cedo, ou se afastam definitivamente dos pais por algum outro motivo. Uma delas é que a experiência “dessas mulheres, na fase inicial de sua existência ilumina as expectativas depositadas no casamento e, correlatamente, no homem. (...) Tenha ele um caráter legal ou consensual, o fato é que o casamento vem sempre associado à idéia de ‘melhorar de vida’”. A outra possibilidade é a “aspiração de trabalhar para si, isto é, de poder controlar tanto o ritmo quanto o produto de seu trabalho” (ver Salem, 1981).

Gislene Aparecida dos Santos, em seu livro sobre o feminino negro, *Mulher Negra, Homem Branco*, fala da presença de dois arquétipos formadores da personalidade de um tipo feminino que não é o das mulheres fortes e bem sucedidas, mas daquelas que “estão numa longa jornada para, à custa do trabalho de reconhecimento interior, se transformarem”. As “cinderelas” teriam o “sentimento de orfandade (com todos os elementos de rejeição, abandono, baixa estima) e o desejo de ser salva” (ver Santos, 2004).

Em muitos momentos da infância, no entanto, a compositora e sua irmã dividiram as mesmas aflições e angústias. Pouco mais de dois anos após a ida de Yvonne para o colégio interno, as meninas sofreriam a segunda drástica ruptura em suas vidas, da qual ambas se lembram bastante bem: a morte precoce da mãe. Emerentina tinha apenas 33 anos e sofria de hipertensão arterial.

Quando recebeu a notícia de que estava órfã de pai e mãe, Yvonne sentia que há algum tempo vinha rompendo substancialmente a dependência do núcleo familiar. Já vivia no internato há cerca de dois anos, tinha as inspetoras e as colegas como principais referências femininas em sua vida e ainda ficara sem o mais forte vínculo com o mundo exterior ao colégio. A relação com os tios e primos era boa, estável, mas Yvonne tinha plena consciência de que nenhum deles devia a ela qualquer obrigação, muito pelo contrário. Eles já haviam investido bastante na criação de seus irmãos mais novos.

Em seus relatos durante as entrevistas que fizemos, Yvonne narrou o grande peso de ser uma menina de apenas 12 anos, negra e órfã de pai e mãe. “Isso cobrava de mim mais do que as garotas dessa idade costumam ser capazes de oferecer”. No mesmo ano em que perdeu a mãe, ela viu ser aprovada a Constituição Federal que dava às mulheres direito ao voto e as igualava aos homens em termos de direitos trabalhistas. Era um momento de efervescência no país, em que elas começavam a deixar a posição de subalternas para cobrar reconhecimento e igualdade.

Sob a luz dessas novidades, permaneceu no Colégio Orsina da Fonseca. Quando de lá saía, seguia para a casa da tia Maria, que tomara para si os cuidados com os filhos da irmã, Emerentina. “Fiquei emancipada por minha conta mesmo. Minha mãe morreu, ninguém ficou tomando conta de mim. Com a idade de 12 anos, eu que resolvia tudo, me

guiava. Vou dizer uma coisa: foi muito bom, porque me fez ser como sou hoje. Tudo o que fiz a partir daí foi por decisão própria. Eu que resolvi o meu caso como quis. Tudo veio da minha cabeça, sem ninguém me guiar. Lembranças tristes às vezes vêm, mas sou guerreira. Só não fui aquilo que não quis ser. O que usufruí e usufruo até a data presente é porque eu quis e fiz por onde”, orgulha-se.

O discurso do “fiz porque quis” estava presente em todas as minhas conversas com Yvonne. Em diferentes momentos, ela disse ter tomado decisões individuais e independentes, dissonantes da sociedade e da época em que vivia, mas sempre segura de que aquilo a levaria a alcançar um objetivo maior. Trata-se claramente de uma conduta orientada no sentido de se atingir um objetivo específico, um projeto, nos termos de Schutz (ver Schutz, 1979).

É muito clara a noção de Henri Bergson de *attention a la vie*, intimamente ligada a essa idéia de que há subuniversos dos quais cada um de nós faz parte e de que cada um deles demanda diferentes atenções, num movimento de fluxo contínuo, porém dinâmico (ver Bergson, 1996). Nesse sentido, é simples perceber o que Alfred Schutz chamou de “motivos a fim de”, aqueles comportamentos escolhidos pelo indivíduo, após uma interpretação própria da realidade, com o intuito de alcançar um objetivo futuro, um projeto ainda não realizado.

Quando fundamenta sua definição de homem cordial, em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda menciona casos de jovens que foram forçadamente afastados dos pais. Para o autor, tal perda impunha aos órfãos a necessidade de adquirir um senso de responsabilidade que até então nem sequer haviam imaginado ser preciso. Holanda ilustra sua hipótese com a história de Joaquim Nabuco: “em nossa sociedade (...) são os órfãos,

os abandonados, que vencem a luta, sobem e governam”. E completa: “a perda da mãe na infância é um acontecimento fundamental que transforma o homem, mesmo quando ele não tem consciência do abalo. Desde esse dia ficava decidido que Nabuco pertenceria à forte família dos que se fazem asperamente por si mesmos, dos que anseiam por deixar o estreito aconchego da casa e procurar abrigo no vasto deserto do mundo”. (Holanda, 1936: pp 104). Apesar do aparente exagero e da possível romantização da perda apresentados nessa visão – e levando em conta as notáveis diferenças entre o meio social de Nabuco, um dos principais incentivadores do abolicionismo, mas de família muito tradicional, integrante da elite brasileira, e o de Yvonne, oriunda da classe pobre e operária do Rio de Janeiro – podemos identificar nesse relato algumas semelhanças com a trajetória da compositora aqui estudada.

3. Desafio e conquista

Valeria a pena refletirmos, então, a respeito do significado de ser uma menina, negra e órfã, na década de 1930, no Brasil. Caio Prado Júnior delineou o hiato existente entre masculino e feminino mostrando como, muito tempo antes, quando o país ainda era uma colônia portuguesa, aos homens era permitido ter relações com escravas ou com qualquer outra mulher, fora do casamento (ver Caio Prado Junior, 1996). Quanto às mulheres, aquelas que “tirassem a sorte grande” e conseguissem casar-se só o faziam mediante o cumprimento de algumas condições. A mais importante delas: ter um bom dote para pagar ao marido. Tratava-se, portanto, de uma situação de completa opressão

social tanto para as mulheres mais pobres – a quem, muitas vezes restava a condição de concubina – quanto para as casadas e ricas.

Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre confirma essa tese, ressaltando que na sociedade patriarcal agrária a diferenciação entre feminino e masculino era sobremaneira intensa. Havia um duplo padrão de moralidade, segundo o qual o homem era livre e a mulher, um instrumento de satisfação sexual. Cabiam – e limitavam-se – a ela as tarefas do lar. As esposas, brancas, pertencentes à elite, deveriam ser delicadas, em oposição ao sexo masculino, forte e dominador. Eles, por outro lado, estavam livres para usufruir de toda a diversão e do convívio social que mais lhes aproovessem.

Yvonne, uma mulher negra, tem, como tal, antepassados que se relacionavam de maneira subordinada à família patriarcal estudada por Freyre. Este autor nos relata que “a escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre vencedores e vencidos, entre senhores e escravos. Sem deixarem de ser relações – as dos brancos com as mulheres de cor – de “superiores” com “inferiores” e, no maior número de casos, de senhores desabusados e sádicos com escravas passivas”. A situação de opressão certamente aproximou o modo de vida europeu do ameríndio, como conclui Freyre, mas o fez de maneira a conduzir a uma relação entre oprimido (negro) e opressor (branco) (ver Freyre, 2005).

Na mesma obra, o autor conclui, sobre a presença dos negros na formação da cultura brasileira, que “os escravos vindos das áreas de cultura negra mais adiantada foram um elemento ativo, criador, e quase que se pode acrescentar, nobre na colonização do Brasil; degradados apenas pela sua condição de escravos. Longe de terem sido apenas

animais de tração e operários de enxada, à serviço da agricultura, desempenharam uma função civilizadora.”

A obra focaliza, sobretudo, a época da escravidão no Brasil. Freyre, no entanto, entende que o convívio entre raças vivido após a aprovação da Lei Áurea – que tornou a prática inconstitucional em nosso país – foi fortemente abalado pela relação fundadora entre a casa-grande e a senzala. A questão apontada por Freyre remete à maneira de enxergarmos o negro em nossa sociedade que atingiu, de forma direta, a vida de Yvonne Lara. 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 (ver Efegê, 1979). Tais situações ilustram a importância da análise de Gilberto Freyre para tentarmos compreender os fatores que levaram Yvonne a alcançar o sucesso, mas a alcançá-lo tão tardiamente, já na maturidade. “O negro nos aparece no Brasil, através de toda nossa vida colonial e da nossa primeira fase de vida independente, deformado pela escravidão”, diz Freyre em *Casa-Grande e Senzala*, afirmando, ainda, ser extremamente duradoura essa maneira de vermos o afro-descendente em nosso país: “sempre que consideramos a influência do negro sobre a vida íntima do brasileiro, é a ação do escravo, e não a do negro, por si, que apreciamos”.

Freyre nos lembra, por exemplo, que quando se pensa na negra como a figura que teria corrompido a vida sexual da sociedade brasileira – mantendo relações com os filhos da família branca, patriarcal – estamos pensando, na verdade, na escrava, tanto a africana,

quanto a índia. O autor afirma, ainda, a necessidade de substituir a visão da negra como depravada, responsável pela precocidade da prática sexual desses meninos, pela percepção da relação de subordinação da escrava – para quem, mais que desejo ou depravação, havia a ordem, o domínio dos senhores. Assim, o autor observa que à mulher “de cor” cabia um papel específico neste “sistema de economia e de família” denominado patriarcalismo brasileiro. Um papel de subordinação, de exploração (Freyre reconhece, ainda, que a maior parte da prostituição na época atingia as negras) (ver Freyre, 2005).

Quando aborda as relações entre a família patriarcal e as pessoas “de cor”, Freyre menciona o movimento que atingiu descendentes de escravos, como Yvonne. Na década que mencionamos como aquela em que a compositora perdera a mãe e começara a viver a adolescência – os anos 1930 – começava a se delinear uma aura de mudança na estrutura patriarcal da sociedade brasileira. Era o período da revolução que levaria Getúlio Vargas ao poder. Fase em que ocorreriam também alterações estruturais na economia e na política nacionais que motivariam transformações sociais. Neste período foi fundado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e surgiram as primeiras leis trabalhistas. Era o início do crescimento da indústria brasileira.

Florestan Fernandes nos lembra, no entanto, que tais mudanças na ordem dominador-dominado, presente em nossa estrutura patriarcal, transcorrem muito lentamente. O autor analisa o crescimento econômico e industrial, especialmente na cidade de São Paulo, destacando a participação do negro nesses diferentes momentos. Para Fernandes, a transição do trabalho escravo para o livre impôs ao negro a necessidade de se adaptar rapidamente ao sistema econômico vigente, que, por sua vez, o absorveu muito devagar, destinando-lhe quase exclusivamente ocupações mal remuneradas. Para o

autor, “a escravidão degradara a tal ponto o seu agente humano de trabalho, que tornara sua recuperação econômica extremamente penosa, difícil, demorada” (ver Fernandes, 1971).

No caso de Yvonne, se por um lado ela acredita que o fato de ser negra pesou em seu tardio reconhecimento como artista, por outro, sua origem racial proporcionou a sua família a seu núcleo de sociabilidade imediato um importante legado das sociedades matriarcais africanas. Segundo Santos, a imagem da mulher africana como matriarca, forte e batalhadora, capaz de vencer obstáculos na luta por sua vida e pela de seus filhos “certamente esteve e está vinculada às mulheres negras ao longo de sua história tanto na África quanto nos países da diáspora” (ver Santos, 2004: pp 39). A estrutura africana matriarcal se fez valer em vários momentos da vida de Yvonne. No terreiro de candomblé que ela freqüentava, por exemplo, é a mãe-de-santo que detém a posição de maior prestígio e poder. Trata-se do “posto mais elevado da hierarquia espiritual”, da “chefe espiritual do terreiro” (ver Maggie, 2001).

Assim, não seria exagero pensar que a estrutura matriarcal – com uma liderança feminina obrigatoriamente vivida durante os rituais de possessão – se transpunha às relações entre familiares, vizinhos e amigos da compositora. Em face da organização da sociedade brasileira, o conjunto “mulher-negra” trazia, sem dúvida, uma forte carga de opressão, mas em alguns dos subuniversos integrados por Yvonne Lara podia, de outro modo, conferir certa autoridade.

As tranformações descritas por Florestan Fernandes também refletem alterações que apareciam na organização da família brasileira. Com a industrialização e o crescimento econômico fazia-se necessário o incremento da mão-de-obra nacional.

Surgia a figura da mulher operária, que deixava de lado a obrigação de ficar em casa para trabalhar fora, em fábricas, no comércio. Heleieth Saffioti observa que a partir daí “decrecem as diferenças de participação cultural dos elementos femininos e masculinos. Deste maior ajustamento da estrutura familiar às novas condições de vida urbano-industrial surgiram profundas alterações na educação feminina” (ver Saffioti,1969).

Enquanto todas essas novidades efervesciam, Yvonne, de origem social humilde, passou a morar na casa da tia, sempre que saía do colégio interno, quinzenalmente. Quando assumiu os filhos da irmã falecida, Maria de Souza mudou-se para Madureira, no subúrbio do Rio, para uma casa maior, onde pôde acolher todos os sobrinhos. Na época, o bairro já era – do ponto de vista socioeconômico e cultural – uma espécie de núcleo central do subúrbio carioca. Apesar de menos desenvolvido do que outras partes da capital (a luz elétrica chegou tardiamente, o comércio nem de perto lembrava os atuais mercadões, cheios de lojas, e os bondes ainda eram puxados por burros), o lugar tinha uma característica própria, que o diferenciava dos demais: os moradores.

Marília Barbosa da Silva, em estudo sobre o compositor de sambas Silas de Oliveira, que, mais tarde, seria um dos parceiros de Yvonne, relata que “a população desses bairros, normalmente formada pelo excesso de contingente das zonas rurais, procurava aquela zona para se estabelecer, em virtude do baixo custo dos aluguéis. Formavam uma única massa de baixo poder aquisitivo, o que no Brasil significa ser ela quase toda negra ou descendente de negro, de ex-escravo africano. Surge daí a tendência a se desenvolver entre essa gente e nesses locais (a roça) um tipo de manifestação cultural bem diversa da dos núcleos urbanizados (a cidade), um tipo de manifestação cultural bem

mais relacionada com as verdadeiras origens desse mestiço povo brasileiro” (ver Silva, 1981: pp 29).

Apesar da brusca mudança do campo para a cidade, parte dos moradores de Madureira insistia em manter tradições rurais, entre elas o carnaval, realizado exatamente como o era fora dos grandes centros urbanos²³. Eles ignoravam algumas das novas imposições da vida na metrópole, fechando-se em tradições arraigadas em sua cultura, e preferindo os antigos hábitos rurais a certos modismos da primeira metade do século XX. Por se situar longe do centro do Rio, e contar com poucas possibilidades de comunicação ou acesso a ele, o bairro sentia menos os movimentos provocados pela urbanização da cidade, tendo uma cultura mais cristalizada, “desenvolvida sem submissão a um processo muito forte de descaracterização, que fatalmente ocorreria se o contato com a chamada classe média fosse mais estreito” (ver Silva, 1981: pp 29).

Sobre o cotidiano naquela localidade, Silva (1981: pp 29) acrescenta: “diversão: cinema, teatro, concerto, o que é isso? Um bom baile de calango, os blocos do seu Zacarias, as pastorinhas, até a ladainha da Dona Maria, um jongo, um bom pagode, isso tudo reunia e congregava aquele povo”²⁴.

Todas essas manifestações culturais faziam parte da rotina de Yvonne dos doze anos até a maioridade, sempre que deixava o colégio para passar uns dias na casa da tia, em Madureira. Eram quase obrigatórias, nos finais de semana, as festas, as rodas de samba e de chorinho e os encontros musicais. O único ritmo que, para a menina, ainda

²³ Em *A metrópole e a vida mental*, escrito em 1902, Simmel menciona as alterações sociais e psicológicas que atingem os moradores dos novos centros urbanos, surgidos na época da Revolução Industrial. Para o autor, o excesso de estímulos que esse novo meio oferecia, fazia com que os indivíduos desenvolvessem, como defesa, uma relação *blasé* de indiferença em relação a essa nova situação.

²⁴ Para mais informações sobre o jongo na Serrinha ver dissertação de CASTRO, João Paulo Macedo, defendida no Museu Nacional em 1998.

consistia em um grande mistério, era o jongo – uma dança de origem africana; no Brasil, freqüentemente ligada a grupos umbandistas – porque, naquela época, ela era jovem demais para ser admitida junto aos demais espectadores. Até muito recentemente – por volta da década de 1990 – era proibido que crianças freqüentassem as rodas de jongo, pois acreditava-se que alguns “pontos” jogados pelos participantes poderiam trazer, a quem os recebesse, um feitiço difícil de ser retirado. Os pequenos eram considerados incapazes de se livrar desses feitiços devendo, portanto, ficar sempre bem afastados do grupo. “Minha tia mais velha, Tereza, mãe de Fuleiro, dançava muito jongo. Ela morreu com mais de cem anos e até bem velha continuava dançando. Só sei que ela era boa porque vi quando era mais velha. Quando criança, nem me atrevia a passar perto”, conta.

Quando deixou o internato, a compositora foi morar de vez com a tia Maria e os irmãos. Assim, as despesas da casa – que já eram altas demais para a minguada receita da família – cresceram bastante. O tio, então, chamou Yvonne para conversar e propôs a ela que procurasse um trabalho. Caso não encontrasse, ele próprio se incumbiria de empregá-la na mesma a fábrica de tecidos em que seus primos trabalhavam. “Mas eu não queria ser operária. Pensava em trabalhar, em fazer minha independência, e onde quer que eu estivesse, ajudar meus tios, que eram muito pobres, mas não queria que fosse assim. Até que um dia eu li no jornal que estava abrindo concurso para a Escola de Enfermagem Alfredo Pinto. O curso de enfermagem era o único de graça, então escolhi esse mesmo, não tive muita opção. Meu tio repetiu que se eu não passasse, faria qualquer outra coisa. Fiz o concurso e fui aprovada entre os dez primeiros colocados”. Na época, aqueles que passavam nas primeiras colocações tinham direito a uma bolsa de estudos, no valor de 60

mil réis. “Eu dava tudo o que recebia para a minha tia, que comprava meus sapatos, e cobria as despesas da casa.” Foram quatro anos de estudo.

Mas fazer carreira na enfermagem, na época, significava muito mais do que “a única opção por ser um curso gratuito”. Era uma possibilidade concreta de crescimento econômico e social, de conquistar um emprego seguro, estável – e, sem dúvida, mais rentável do que o da maior parte dos familiares e amigos, que sempre tiveram limitados recursos financeiros. Remetendo à análise de Florestan Fernandes sobre a integração do negro à sociedade de classes, não devemos nos esquecer que, se o fim da escravidão trouxe a possibilidade de ascensão social aos negros, o fez de maneira extremamente morosa, e a sociedade em que Yvonne vivia ainda ressentia-se desse fato (para uma discussão mais ampla sobre a inserção e a posição do negro na sociedade brasileira, ver Fernandes, 1965).

Yvonne recorda-se que a procura pelo curso da Escola Alfredo Pinto era algo bastante recorrente entre as meninas da mesma condição social que a de sua família. “Muita gente fazia enfermagem. Eu mesma trabalhei com uma porção de pessoas do meio do samba dentro dos hospitais. O pessoal que morava na zona norte, que não tinha muito dinheiro, via nisso a chance de mudar de vida. Trabalhei, por exemplo, com a mãe do Paulinho da Viola, mulher de seu Paulo Faria, que já era reconhecido como músico. Mas ela mantinha o seu emprego estável. Era importante e mais seguro ter alguém com salário fixo”, analisa.

Transcorria o ano de 1943, e a Escola de Enfermagem acabara de receber oficialmente o nome de Alfredo Pinto, pelo decreto-lei 4.725, assinado pelo então presidente Getúlio Vargas em 22 de setembro de 1942. Na mesma data, outro decreto, o

10.472, aprovava o regulamento da instituição, determinando como deveria ser o curso e que exigências técnicas deveriam ser obedecidas para se alcançar o objetivo de preparar enfermeiros-auxiliares para os serviços sanitários e assistenciais e promover a especialização, em serviços psiquiátricos, de enfermeiros com diploma. O presidente determinava, ainda, que, a partir daquela data, a escola, até então dividida em núcleos masculino e feminino, passaria a funcionar em uma única unidade mista, na Avenida Pasteur, Praia Vermelha.

Na época, o Rio de Janeiro ainda era a capital do país, e os cursos para formar profissionais da chamada “Assistência a Psicopatas no Distrito Federal” tinham a duração de dois anos. Ao final deste tempo, os alunos recebiam o diploma de enfermeiro. Entre as disciplinas estudadas no primeiro ano, constavam enfermagem elementar, administração e organização sanitárias, noções gerais de ciências físicas e naturais, noções gerais de higiene e patologia, noções gerais de anatomia e fisiologia e ética. No segundo ano havia outras, mais relacionadas à prática do trabalho em tratamento de “doentes mentais”, como dietética, enfermagem médica, noções práticas de propedêutica clínica e farmácia, noções práticas de pequenas cirurgias, ginecologia e obstetrícia, enfermagem cirúrgica, técnica terapêutica geral e especializada, noções de medicina social e serviços de assistência médico-social. Esta última era a disciplina de que Yvonne mais gostava, e as aulas despertaram na estudante a vontade de seguir outra especialidade.

4. Trabalho ou lazer?

Saindo de lá, formada enfermeira, em 1943, a jovem foi trabalhar no bloco médico-cirúrgico da Colônia Juliano Moreira. Atendia pacientes que apresentavam diversos tipos de doenças, mas recebia com mais frequência aqueles em estado grave, pois era plantonista da emergência.

Na época, ela já se havia mudado da casa da tia, que já não tinha condições de sustentar a todos, e passara a morar com outro irmão de sua mãe, o tio Dionísio. Ele era funcionário público e trabalhava como motorista de ambulâncias da rede pública de saúde. Nas horas vagas, estudava música. Yvonne menciona que era exímio tocador de violão de sete cordas, compunha choros e não abria mão de receber em casa amigos do meio musical. “Lembro de conhecer bem Pixinguinha, Jacob do Bandolim, esses músicos daquela época. iam todos na casa do tio Dionísio para as rodas de choro. Cada um mostrava suas composições e nós ficávamos ouvindo. Eu prestava muita atenção, não perdia um detalhe dos arranjos, de nada. Além de ser chorão, ele fazia umas marchas de rancho. Mas a gente era criança, não podia sair no rancho. Então, ficávamos lá, todos juntos, eu e meus primos, vendo ele fazer as músicas. Ele ensinava a gente a cantar, educou muito o ouvido da gente, a gente cantava hinos, as marchas. Mas nenhum dos meus primos deu para músico. Cada um fez uma coisa. Teve um que virou professor de universidade, outra, enfermeira...”

Quando analisa a carreira dos músicos de jazz norte-americanos como grupo *outsider*, Howard Becker – ele próprio é pianista – aponta a relação desses profissionais com a música como sendo aquilo que mais fortemente influenciaria na composição de suas identidades sociais. O sociólogo, de família judia, narra o episódio em que um casal – também judeu – chega a um bar onde ele se apresentava com amigos. Os dois, a todo

momento, insistiam em ouvir canções chatas, consideradas inconvenientes pelo grupo. Sem perceber a ironia de seu comportamento, Becker concordava com os demais músicos, passando a tratar os dois visitantes com certa desatenção. O episódio fez com que percebesse que, para ele, ser músico, pertencer àquela comunidade, tinha primazia sobre sua origem judaica (ver Becker, 1963).

Para o sociólogo, entre as atitudes comuns àqueles que escolhem a carreira de músico, estaria o fato de não identificá-la como um trabalho formal, pois, nesse ramo, a troca de empregos ocorre com relativa frequência. Becker acrescenta que um músico norte-americano costuma medir seu sucesso profissional pelo reconhecimento advindo do público, e segue enumerando quatro tipos de profissionais: os que tocam em festas e casamentos eventualmente; os que tocam com certa regularidade em uma banda pouco conhecida; os que tocam em uma banda conhecida e os de maior sucesso, que recebem altos salários, aparecem na televisão, e têm suas canções tocadas nas estações de rádio. Não é preciso refletir muito para perceber que Yvonne Lara, no caso brasileiro, não se encaixaria em nenhum dos tipos descritos por Becker. Na época em que trabalhava como enfermeira, ela ainda não era uma compositora profissional, já que não tinha a música como principal atividade nem recebia qualquer gratificação financeira por cantar e compor. Pelo contrário, ao samba ficava limitado o tempo ocioso, os momentos de folga do trabalho.

Na ocasião, Yvonne já fazia as próprias composições – com bastante frequência, inclusive – mas só as mostrava a pessoas muito próximas. E mesmo assim, ocasionalmente. Tampouco vislumbrava na atividade algum futuro promissor. “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.” E foi assim durante toda a sua vida, até que se aposentou como funcionária pública e pôde, enfim, dedicar-se exclusivamente à música. Compor, cantar, sambar não eram tidos por ela como profissões. “Eu gostava de estar no meio dos sambistas, me divertia com eles, extravasava minhas tristezas. Mas era só o meu lazer e nunca deixei isso atrapalhar a profissão.”

Ela tinha, sim, o projeto de tornar-se compositora, mas também fazia parte desse projeto estabelecer-se como assalariada formal, com carteira assinada e garantir a estabilidade financeira que poucos de seus familiares e amigos músicos conseguiram ter. “Apesar de amar a música e pensar nela o tempo todo, tinha minhas responsabilidades e nunca faltava com elas”, afirma. Encarava a composição como uma atividade qualquer, mas não como uma “responsabilidade”, no sentido próprio da palavra.

Sabendo do tema desta pesquisa, uma amiga contou-me que seu marido fora apresentado a Yvonne em uma roda de samba na década de 1990, quando ela já tinha dezenas de discos lançados e era uma respeitada melodista. A própria compositora, no entanto, apresentou-se como assistente social, e sequer mencionou qualquer envolvimento com o samba, apesar de estarem ambos em um evento musical.

Tal comportamento condiz com o ambiente em que ela viveu e, principalmente, com os legitimadores de suas ações. A principal influência, nesse sentido, era a prima Maria de Lurdes da Silva, enfermeira, poucos anos mais velha que a compositora. Era a melhor amiga e maior confidente. Yvonne não nega que até mesmo a escolha profissional

teve um empurrãozinho de Maria de Lurdes. “Me espelhava muito nela. Ela era perfeita. Eu sei que não existe ninguém perfeito, mas ela era. Tinha juízo, eu tinha um respeito enorme por ela, e ela me dava bons conselhos sobre tudo”.

Foi a prima quem explicou a Yvonne, segundo ela relata, que “naquele tempo era importante para a mulher conquistar a própria independência, principalmente a financeira”. Sem conseguir manter-se muito tempo distante do samba, ela ia a festas sempre que tinha um dia de folga. Saía no carnaval quando estava de férias. Mas nada além disso. Tampouco era uma daquelas sambistas que “se doíam” caso não pudessem ir a uma roda de samba por causa do trabalho. “Minha responsabilidade era a coisa mais importante, não podia faltar com ela. Depois vinha o lazer”, repete.

Tomando como referência Barth e Simmel e o debate sobre como se coloca a problemática do aperfeiçoamento individual na relação com o mundo, caberia questionar se a descontinuidade entre sujeito e objeto, constitutiva da sociedade, se apresentaria sempre da mesma forma numa mesma sociedade²⁵. Os seres humanos em grupo seriam sempre dotados de uma vontade de aperfeiçoamento? No caso de Yvonne, segundo seu depoimento, não apenas as condições internas – inerentes à sua posição no mundo, do ponto de vista de gênero, classe e raça – mas também o fato de ela ter tão próxima a si uma pessoa tida como modelo de perfeição, fabricaram esse impulso.

O que era visto como uma performance importante de ser desempenhada, para Yvonne, naquela época, era diferente da concepção atual. Ser a melhor compositora não conferia um *status* representativo. Naquele contexto, ter um emprego estável – mesmo com um salário menor do que o dos grandes nomes da música – a levava mais perto do

²⁵ Em *Subjective Culture*, Georg Simmel fala dessa descontinuidade entre sujeito e objeto como um fenômeno permanente, universal, cuja relação com o indivíduo jamais se esgota.

que ela considerava ser a possibilidade mais promissora para uma jovem negra de origem social humilde. Num primeiro momento, seu projeto de vida orientava-se no sentido de conquistar, de maneira duradoura, a segurança familiar e financeira que não chegou a ter na própria casa. Tratava-se de uma escolha consciente, mas não permanente. Ao longo de sua vida, as categorias de relevância vão se alternando. Há, sim, um destaque para o desejo de se tornar alguém, de construir o próprio destino, mas esse “devir” se relaciona com a experiência, e está sempre em movimento.

Neste ponto, me parece fundamental voltar à temática da complexidade, já que se faz presente, na vida da compositora, o fato de ela integrar diferentes grupos, e dedicar-se a atividades distintas. Para Gilberto Velho, as sociedades complexas são marcadas fundamentalmente pela “heterogeneidade e variedade de experiências e costumes, contribuindo para a extrema fragmentação e diferenciação de domínios e papéis, dando um contorno particular à vida psicológica individual.” (ver Velho, 1987). Yvonne é um exemplo de indivíduo que vive nessa sociedade complexa, transitando, simultaneamente, por meios sociais distintos.

Seria importante ressaltar, ainda, que, para Yvonne, esses múltiplos planos com os quais ela se relaciona têm relevância distinta. Howard Becker fala em “graus de adesão” diferenciados (ver Becker, 1976), ao analisar a carreira dos músicos de jazz norte-americanos, em seu já mencionado estudo. Ele utiliza o conceito de carreira trabalhado por Everett Hughes: o de uma “seqüência de movimentos, de uma posição para outra, dentro de um sistema ocupacional realizado por alguém que trabalhe neste sistema: inclui também a noção de ‘contingência de carreira’, ou seja, aqueles fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para outra” (ver Hughes, 1971: pp 24).

Nesta fase de sua vida, o grau de adesão, o compromisso de Yvonne com a enfermagem é certamente bem maior que com o samba. Tendo, ainda, Hughes como referência, e pensando nesse compromisso (*commitment*) como o “processo através do qual diversos tipos de interesse se tornam ligados à preservação de determinadas linhas de conduta que lhes parecem ser formalmente afastadas” (ver Hughes, 1971: pp 27), ou, ainda, pensando em Becker, para quem tratam-se de “mecanismos específicos que provocam constrangimentos ao comportamento do ator social” (ver Becker, 1970: pp 273), nota-se que Yvonne possuía uma série de motivações para dar preferência à carreira de enfermeira, e elas não se limitam à estabilidade financeira. Em seus relatos sobre esse momento em particular, ela surge como um indivíduo “comprometido” com a opinião alheia, com as regras do núcleo familiar em que estava inserida: trabalhar duro, ganhar dinheiro, ter segurança e fugir da chamada “malandragem”.

Ainda em *Outsiders*, Becker ressalta que, assim como aqueles que seguem as ditas “carreiras convencionais”, como médicos, ou enfermeiras, os músicos têm suas posições influenciadas pelo sistema de recompensas e retribuições, pela opinião de amigos e parentes com quem convivem, pela vizinhança, enfim, por esferas que constituem grupos de influência (ver Becker, 1963).

No caso de Yvonne, além da prima, também exercia grande influência sobre a compositora, o tio Dionísio, com quem ela morava. O motorista de ambulância tinha um grande mérito, segundo Yvonne: “botava arroz e feijão na mesa, trabalhava muito e ainda fazia música nas horas vagas”. Essas ações, apesar de denotarem grande sacrifício, eram bastante admiradas pela jovem. Formava-se, assim, o principal grupo de referência para a menina, naquela época. A tia Maria, que a criou após a morte da mãe, também não

estimulava a carreira de compositora. “Ela achava que isso naturalmente fosse me prejudicar. Antigamente o samba não era bem visto, sabe? Principalmente por mulher. Mulher não podia fazer. Minha tia achava que eu, fazendo um curso de faculdade, não devia me meter nesses lugares”, conclui.

Em 1945, Yvonne decide participar de um curso para se tornar assistente social. Era a primeira turma de estudantes e a profissão não fora, sequer, regulamentada. Pode parecer ousadia, mas tratava-se, uma vez mais, da busca pela almejada estabilidade. A especialização era garantia de emprego. Ao final do curso, com duração de dois anos, o aluno recebia um diploma assinado pelo diretor-geral da Assistência Médico-Legal de Alienados – de posse dele, tornava-se fácil conseguir trabalho em hospitais da rede estadual de saúde. Bastavam vinte e cinco anos na labuta para que o assistente social se aposentasse. Somado a tudo isso, estava o genuíno interesse de Yvonne pela profissão, desde que cursou a disciplina no curso de enfermagem.

A moça dedicou-se muito durante esses dois anos de estudo. E o investimento teve o final esperado. Assim que se formou, em 1947, a jovem foi contratada como funcionária do Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro, onde permaneceu até aposentar-se, em 1977. “Era um trabalho ótimo, tratar de doente não é nem um pouco estressante. A doutora Nise da Silveira era minha supervisora no serviço social. Ela ainda não tinha fundado a ‘Casa das Palmeiras’ nem começado a fazer tratamentos tão revolucionários, mas já sabia que era importante avaliar a família dos pacientes. Minha função estava ligada a isto: eu fazia relatórios, falando do comportamento do doente em casa, com os parentes. Eram todos observados. Aprendi muito sobre as pessoas, com ela e com esse trabalho. Doutora Nise tinha uma sala grande e dizia que também precisava de

gente para programar o que chamava de ‘dia para os doentes’”. Yvonne recorda-se que, mesmo no trabalho, acabava dirigindo-se para atividades voltadas à música. “Nesses dias especiais, a gente organizava alguns internos que queriam se apresentar, dançar, cantar, e eram essas as atividades mais estimuladas pelo método da doutora Nise, que começava a ser posto em prática. Então a gente passava o dia inteiro com eles. Tinha um doente, por exemplo, que se chamava Ribamar e pertenceu à Orquestra Tabajara. Outro tinha o apelido de Xerife, e tocava piano muito bem. Às vezes a gente ficava horas ouvindo.” A jovem Yvonne passava o dia dedicando-se a esse trabalho na Hospital e, quando saía da clínica, ia direto para a casa do tio.

As rodas de samba continuavam freqüentes, mas ela já não podia participar com tanta facilidade. Conciliar o trabalho ao lazer tornara-se uma missão difícil, e a jovem precisou desenvolver algumas estratégias para não ficar de fora de nenhum dos dois. Uma delas era programar as férias no Instituto de Psiquiatria para o mês de fevereiro. Assim, cumpria com todas as suas responsabilidades mas estava presente no momento mais importante da escola de samba: o desfile de carnaval.

Saía no chão, acompanhando as alas mais tradicionais da Prazer da Serrinha. A agremiação havia sido fundada no final da década de 1920, e Yvonne não chegou a acompanhar de perto esse processo. Em sua juventude, no entanto, freqüentava a casa de Seu Alfredo Costa, um mineiro que comemorava o carnaval mais do que qualquer carioca. Marília Barbosa da Silva o descreve como um “mulato forte, cabelos bem cortados, olhar incisivo e bigodinho fino. Mestre-sala dos bons, pai-de-santo e jongueiro. Sua mulher, Aracy Costa, era Dona Iaiá para os íntimos. Irmã de Euzébio Delfino Coelho, compositor lembrado até hoje pelos companheiros como um ‘bamba’ de

verdade” (ver Silva, 1981: pp 30). Aos poucos, a casa da família Costa transformou-se no ponto de encontro e de diversão de todos os moradores da Serrinha”, morro próximo a Madureira, que até hoje se confunde com o bairro.

Foi Alfredo Costa quem, influenciado pela vitória da Portela no carnaval de 1929, fundou a Prazer da Serrinha. Ele era o presidente, diretor, organizador, dono, mestre-sala... Seu cunhado, o compositor e diretor de harmonia. O irmão, assessor. A escola era muito organizada, mas todo o trabalho era feito em família. Yvonne relacionava-se com essa agremiação como mais uma foliã apaixonada. Por pouco tempo. Aos 25 anos, ela entraria para a família de verdade, ao casar-se com Oscar. O eleito, era filho de Seu Alfredo e Dona Iaiá. Mas essa é uma outra história.

Capítulo 2

Uma outra história

1. Ritmo “criminoso” vira sucesso

Em 1926, Paulo Benjamin de Oliveira, Antônio da Silva Caetano e Antônio Rufino dos Reis, três rapazes de Oswaldo Cruz – bairro vizinho à Madureira – ligados aos blocos carnavalescos da região, resolveram formar um conjunto distinto daqueles que há tantos anos faziam sucesso nas festividades cariocas. Juntaram-se algumas vezes, conversaram sobre como seria sua organização, quem poderia integrá-lo, de que modo participariam das festas de carnaval. Queriam algo diferente dos blocos. Decidiram, então, fundar uma agremiação, batizada “Escola de Samba Oswaldo Cruz”. Durante algum tempo, ela seria conhecida como “Vai Como Pode” até que, nove anos mais tarde, transformaria-se no Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela.

A notícia da criação de um “bloco diferente” espalhou-se pela região e os moradores de Madureira – em especial os do morro da Serrinha, muito ligados ao carnaval – procuraram saber mais sobre a novidade. Não era apenas a estrutura do grupo que havia mudado. Também as canções – a levada que embalava os foliões – eram extremamente inovadoras. Aos poucos, as marchas executadas pelos blocos do bairro foram sendo substituídas pela batida sincopada do samba. Em 1930, o ritmo já era o mais tocado no carnaval daquelas bandas.

No mesmo ano, foi fundada por Alfredo Costa, a Prazer da Serrinha. Oscar Costa era filho de seu Alfredo. Saía na bateria, mas, segundo Yvonne, era muito diferente dos

demais rapazes ligados ao carnaval. Era calmo, discreto e trocava qualquer farra ou noitada por uma boa conversa. Silas de Oliveira, um jovem de temperamento semelhante e morador dos arredores, era sua companhia mais freqüente. Foi pelas mãos de Oscar que Silas – que se tornaria um dos maiores compositores de sambas-enredo do Brasil – chegou até a Prazer da Serrinha.

Em 1933, Silas já integrava a ala de compositores da escola, liderada por “mestre” Delfino e composta, ainda, por Bacalhau, Manula, Penteado, Décio, Comprido e Manoel. Dois anos mais tarde, compôs, ao lado de Manula, seu primeiro samba-enredo, “Sem perdão”, desfilado naquele mesmo ano pela agremiação,.

Nessa época, as escolas de samba já constituíam uma instituição importante para os participantes do carnaval. Os desfiles competitivos começaram em 1932 e, poucos anos mais tarde, a dedicação à empreitada já tomava grande parte do tempo dos participantes. Era um ano inteiro de trabalho para atravessar a Praça Onze exibindo o resultado. Fazer parte da ala dos compositores conferia ao folião um papel de destaque, de respeito na comunidade.

Essa situação tornou-se ainda mais notória quando, em setembro de 1934, foi fundada a União Geral das Escolas de Samba, instituição criada para dar respaldo e defender as escolas e seus componentes. A Prazer da Serrinha estava entre as menores agremiações – e não chegou a ganhar nenhum campeonato – mas a mobilização permanente dos integrantes da escola para “fazer o carnaval” provocou na região uma efervescência cultural que poucos celeiros do samba vislumbraram na época. Os registros sobre o Morro da Serrinha referem-se a um ambiente que tornava perenes riquezas e tradições culturais que já haviam se extingüido de quase todos os outros redutos cariocas

(ver Silva, 1981), ou ainda, segundo relato da própria Yvonne, “era um lugar onde todo mundo sabia sambar, todo mundo falava e pensava no carnaval” (para mais informações, ver, ainda, Castro, 1998).

2. O ritmo das rodas

Em seu trabalho sobre a trajetória de Silas de Oliveira, Marília Barbosa da Silva fala da importância do jongo no processo de formação dos compositores da época. Os ensaios da Prazer da Serrinha eram feitos no terreiro de seu Alfredo Costa, que conciliava as atividades como presidente e fundador da escola com as de respeitado e conhecido pai-de-santo, responsável pela organização de rodas de jongo. A dança fazia parte das celebrações em quase todas as grandes agremiações nas décadas de 1920 e 1930 (ver Silva, 1981).

Yvonne, na época uma menina, não podia acompanhar as rodas. Como dito anteriormente, acreditava-se que alguns pontos (os cânticos entoados em cada cerimônia) poderiam lançar feitiços difíceis de serem desfeitos, ainda mais quando dirigidos a crianças. No livro que acompanha o CD “Jongo do Quilombo São José”, gravado pelos remanescentes de quilombos que vivem na comunidade de mesmo nome, em Valença, no sul do estado do Rio, essa situação é explicada da seguinte forma: “antigamente só os mais velhos podiam entrar na roda. Os jovens ficavam de fora, observando. Os antigos eram muito rígidos com os mais novos e exigiam muita dedicação e respeito para ensinar os segredos ou “mirongas” do jongo e os fundamentos de seus pontos. Os pontos de jongo têm linguagem metafórica cifrada, exigindo muita experiência para decifrar seus

significados (...) Quem recebesse um ponto enigmático tinha que decifrá-lo na hora e respondê-lo (desatar o ponto). Caso contrário, ficava enfeitiçado, amarrado, chegando a desmaiar, perder a voz, se perder na mata, ou até mesmo morrer instantaneamente.”

Nos dias de hoje, tal regra já não é mais aplicada. Temendo que o jongo desaparecesse – pois, atualmente, ele sobrevive apenas em algumas poucas comunidades fluminenses – os mais velhos decidiram evitar os pontos cifrados e permitir a entrada dos mais jovens na roda. Yvonne recorda-se que, em sua infância, não podia sequer aproximar-se da dança, mas ouvia o ritmo ao longe, imaginando como transcorriam as coisas naquele universo proibido. Ela prestava muita atenção nos relatos dos que costumavam acompanhar o ritual. Muitos diziam que, no momento em que sua tia Tereza entrava na roda, todos paravam para admirá-la.

Marília Barbosa da Silva relata algumas de suas conversas com antigos jongueiros da Serrinha, ocorridas no final da década de 1970, nas quais eles reafirmavam esse caráter misterioso do jongo e a preocupação dos mais velhos, inclusive de Tereza, em manter o respeito às tradições. “Todos os entrevistados não hesitaram em considerar o jongo uma dança com ‘fundamentos religiosos’, uma ‘dança das almas’, e contaram abundantes histórias de encantamento e feitiços referentes àqueles que desrespeitavam o jongo. Tia Tereza (mãe de Fuleiro), negou-se a ensinar o jongo a uma das netas, porque a moça não levava a sério o jongo. Ensinou-o, entretanto, a outra que acreditava em tradições” (ver Silva, 1981: pp 37).

Yvonne enquadra-se entre aquelas que seguiam as tradições. “Tínhamos um temor de desrespeitar aquilo, sabe? Não era só o medo de acontecer o pior, do feitiço,

mas de decepcionar os mais velhos e pôr a perder aqueles costumes que nossos ancestrais traziam com eles há tanto tempo”.

Quando atingiu a idade permitida, Yvonne passou a freqüentar as rodas de jongo na casa de seu Alfredo Costa e Dona Iaiá. Gostava também do meio do samba, e já começara a compor as próprias melodias com certa freqüência. Mas não se atrevia a mostrá-las a ninguém. “Imagine: uma mulher fazendo samba! Tinha muito preconceito, sim, era muito difícil.” Encontrava-se, então, em uma situação complicada: não podia tornar públicos os seus sambas, sob pena de ser rechaçada, de antemão, pelo simples fato de ser mulher. Todavia, desejava que suas músicas fossem ouvidas e ansiava obter a opinião dos especialistas. Temia mostrar os sambas, mas queria que eles fossem apreciados.

Neste ponto, vale a pena retomar, uma vez mais, a noção de Schutz de projeto, de sujeito consciente. Yvonne, como indivíduo que utiliza seus recursos com um objetivo definido, propõe ao primo, mestre Fuleiro, que apresente as canções que compunha como se fossem de autoria dele. Foi o que passou a fazer sempre que a prima chegava com alguma novidade. “Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava, elogiava, perguntava de onde ele tinha tirado a idéia. Eu ficava de perto, vendo aquilo, ouvindo o que diziam, e pensando que era tudo meu. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava.”

Yvonne submetia-se, respeitando aquilo que acreditava serem “os limites naturais” para uma mulher negra. Não tinha coragem (ou “despeito”, como ela prefere dizer) de impor suas canções. Cabe a ela, no entanto, a decisão quanto a como, quando e por que mostrar seus sambas. É sua a opção de seguir a carreira de enfermeira e deixar de

lado as composições durante boa parte de sua vida adulta. Trata-se de um sujeito ativo, ator em sua biografia, mas, também, de um sujeito condicionado a fazer escolhas. Para Yvonne, simplesmente não se colocava a possibilidade de esperar calmamente a vida encarregar-se de “fazer as coisas acontecerem”.

Apesar de não afirmá-lo explicitamente, ela parece não acreditar na existência do destino. A idéia de que haveria um “poder impessoal, que representa a necessidade e a justiça das disposições da natureza” ou de que existiria, para todos, uma “força involuntária que nasce com o indivíduo” – assim como a beleza e o talento (ver Fortes, 1983) – é desconsiderada na trajetória da compositora. Apesar da ligação com o jongo e a umbanda, Yvonne não acredita que as coisas boas ou ruins que aconteceram em sua vida sejam resultado de algum poder divino, de algum orixá ou de qualquer outro ser onipotente. Para ela, cada indivíduo constrói o próprio futuro, sendo capaz de mudá-lo a qualquer instante.

Por outro lado, concebe o talento como uma dádiva, algo que já nasceria com cada pessoa. Em seus relatos, sempre descreve a composição de sambas como um dom. É como se seu discurso estivesse permeado pela “intencionalidade aparente no destino do indivíduo”, nos termos de Simmel. Ou, ainda, como se fosse capaz de decidir o que iria ou não tomar parte em seu destino. Do discurso da compositora podemos desprender sua auto-percepção como um indivíduo ativo que é, possuidor de uma espécie de intencionalidade vital – novamente nos termos de Simmel – que proporcionaria à pessoa a realização de “uma seleção entre os acontecimentos que nos afetam e aqueles que se enquadram em sua vibração própria (e a cuja ramificação e destruição pertence tal enquadramento), jogando para nós o papel do destino” (ver Simmel, 1986).

A percepção de Yvonne da música como dom assemelha-se àquela descrita por Howard Becker no trabalho sobre músicos de jazz norte-americanos. Neste estudo, o autor menciona o fato de esses artistas considerarem-se pessoas especiais, dotadas de um dom que os diferenciaria dos demais. O sociólogo comenta, ainda, algumas declarações destes profissionais no sentido de que, para eles, seria impossível “aprender a ser um grande músico”, afinal, tratar-se-ia de um talento inato, assim como o é para Yvonne. Além disso, a percepção de sua singularidade estenderia-se também à forma de falar, de atuar e à aparência.

Esse modo de encarar a vida fez com que Yvonne atropelasse qualquer indicativo de que – por ser mulher, negra e de classe baixa – já teria seu “destino” traçado. Nesse sentido, ela recorda-se de alguns dos questionamentos que se fez a respeito de como seria sua vida adulta: “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?”.

Vale lembrar, uma vez mais, que nessa época – final da década de 1940 e início dos anos 50 – quando Yvonne começava a ouvir suas canções serem executadas por sambistas de prestígio, o ritmo já era respeitado e considerado um representante maior da brasilidade, da autenticidade do nosso povo (ver Vianna, 1991). Foi assim, vendo seus sambas serem apresentados nas rodas, conciliando o trabalho de enfermeira – e, posteriormente, de assistente social – com as atividades na Prazer da Serrinha, que

Yvonne formou um círculo de convívio com aquele grupo. Freqüentava a casa de seu Alfredo e Dona Iaiá, participava dos pagodes, conversava sobre música com os primos e com os amigos deles. Foi, aos poucos, aproximando-se daquele universo e, em especial, de um dos rapazes, o filho de seu Alfredo e Dona Iaiá, Oscar Costa²⁶.

Os dois ficaram amigos. Gostavam de conversar e passavam as tardes de fins de semana no terreiro, cantando samba ou dançando jongo. Na ocasião, Yvonne estava com 26 anos, idade em que, naquela época, a maioria das meninas já estava casada. “Quanta gente casa com 18, 19 anos! Eu não tinha como. Não tinha nem mesmo tempo para pensar em namoro. Minha criação não dava para isso, tanto que acabei me casando com um rapaz que morava ao lado da minha casa”. A união de Yvonne e Oscar Costa foi oficializada em 1947.

3. O casamento

Foi a índole calma de Oscar o que definitivamente conquistou a jovem enfermeira, segundo ela. “Ele era muito bom, sabe? Não se metia em nada, concordava com tudo o que eu queria fazer, e nunca criou confusão por causa do samba, pelo contrário”. Yvonne afirma não ter feito muita diferença o fato de o marido ser filho do presidente da escola, mas preocupa-se em deixar clara a situação financeira da família. Apesar do status social advindo do parentesco com as lideranças do mundo do samba no

²⁶ Para se ter uma idéia da importância de Alfredo Costa no universo do samba daquela época, ele foi eleito, em 1939, Cidadão-Samba. O título fora criado em 1936 para homenagear o mais importante dos foliões, escolhido pela União das Escolas de Samba entre todos os componentes de todas as escolas filiadas. Para acompanhá-lo, foi criada a Rainha do Samba. Em 1937, a mulher de seu Alfredo, Araci Costa, a dona Iaiá, recebeu a honraria ao lado de Paulo da Portela. Os irmãos de Iaiá, João Teodorico e Delfino também eram do meio musical e tornaram-se grandes nomes da ala de compositores da escola Prazer da Serrinha.

bairro, ela ressalta que Oscar “era de uma família pobre, de trabalhadores. Ele mesmo trabalhava por conta própria, mas não tinha grandes ambições”.

O curioso é que, apesar das histórias que se contam sobre a Prazer da Serrinha, a vida de Oscar, segundo Yvonne, era regrada, distante da boemia. “Ele gostava, sim de samba, choro, essas coisas, mas não gostava do meio do samba. Essas coisas de escola não eram com ele. Eu que fiz ele gostar. Mas só íamos nas férias, quando não prejudicava o meu serviço, nem o dele.”

Yvonne ressalta, sempre, que o samba estava em segundo plano em sua vida, diante da necessidade imperativa de dedicar-se ao trabalho no hospital psiquiátrico e, ainda, dar conta das atividades de dona de casa, recém casada. Mas ela reconhece que não deixava de lado as composições e, aos poucos, sentia-se mais à vontade para mostrá-las em público. O marido a apoiava na empreitada, mas não teve maiores influências em sua posição na escola. Apenas um ano depois da união dos dois, em 1948, a Prazer da Serrinha fez seu último desfile. A agremiação ficara de fora da competição de 1943 a 1945 (por causa da Guerra, Seu Alfredo Costa achou melhor se retirar da disputa) e resolveu encerrar suas atividades, após sucessivas derrotas. Na Serrinha, seu Alfredo tinha fama de autoritário. Certa vez, chegou a mudar um samba-enredo na hora do desfile, só para demonstrar que quem mandava era ele²⁷. A indignação foi tomando conta de parte da comunidade, até que um grupo de dissidentes resolveu romper com esse comando e fundar sua própria escola. No dia 23 de março de 1947, nascia o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano.

²⁷ Em 1946, a escola deveria desfilar com um samba de Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola, chamado “Conferência de São Francisco”, mas, por ordem de Alfredo Costa, apresentou-se com “No alto da colina”. O episódio deixou parte da comunidade com muita raiva e inspirou mestre Fuleiro a compor uma música que dizia “o samba do concurso não era aquele/ era outro que o Silas com o Décio escreveu/ Serra, dos meus sonhos dourados/ a paz universal restabeleceu”.

A novidade não abalou Yvonne, que, acompanhada de Oscar, juntou-se à Império assim que a Prazer da Serrinha fechou suas portas. Com o aval de ser nora de seu Alfredo e, principalmente, prima de mestre Fuleiro – já, na época, reconhecido – foi aos poucos, apresentando suas canções e ganhando espaço entre os compositores da agremiação. Por mais que resistisse a assumir a atividade como profissão, ela começava a construir um estilo próprio na composição de melodias de samba, sempre cercado-se de parceiros ilustres e não menos talentosos.

Assim, no final da década de 1940, quando as alas dos compositores de todas as escolas de samba ainda eram exclusivamente masculinas (situação que perdurou por muitas décadas mais, e, até hoje, atinge parte das agremiações, que mesmo permitindo, não contam com mulheres em seu elenco), ela tornou-se a primeira mulher a integrar – com o mesmo poder decisório dos homens – uma ala de compositores de sambas-enredo, a da verde-e-branco de Madureira.

O ano de 1947, o mesmo em que ela se formou assistente social e se casou, é considerado também o do início de sua carreira artística. Foi quando ela passou a integrar oficialmente da ala dos compositores do Império Serrano. Durante mais de uma década, conciliou diversas atividades. Participava das reuniões e festas da agremiação, ajudava a planejar o desfile de carnaval, trabalhava como assistente social e ainda desempenhava tarefas domésticas, sendo a principal responsável pelo funcionamento da casa.

Em 1965, foi encontrar-se com um dos bambas da escola, Silas de Oliveira. Chegou à casa do já famoso compositor de sambas do Império, onde estavam ele e o parceiro, Bacalhau. Os dois trabalhavam no samba-enredo daquele ano da escola, “Os Cinco Bailes da História do Rio”, mas já não conseguiam pensar em mais nada porque

havam bebido além da conta. E ainda faltava uma parte da música. Yvonne chegou, cantarolou um pedaço da melodia, e foi o suficiente para que entrasse para a história da música brasileira como a primeira mulher a compor um samba-enredo oficial. “Tomei parte neste samba mais com a melodia mesmo. Sobre a letra, tem o seguinte, a gente tem que seguir uma sinopse para fazer samba-enredo e nunca gostei muito disso, não. A melodia é que “são elas”. Tem que botar uma melodia bonita, que todo mundo goste, sinta, se inspire com ela”, valoriza.

Sobre esse episódio, Yvonne conta que Fábio Mello – na época um dos diretores da ala dos compositores da Império Serrano – “dizia que o Império tinha nascido lançando novidades e que gostava muito de continuar trazendo coisas novas a cada carnaval. Todo ano ele queria lançar uma coisa nova. Aquele ano, se virou para mim e disse: você vai ser a novidade. Vamos colocar uma mulher mesmo, assinando o samba ao lado dos homens”. A boa idéia de fato rendeu grande repercussão à agremiação, a mais comentada naquele ano. Mas a Império não levou o carnaval. Ficou em segundo lugar, atrás do Salgueiro, com o enredo que homenageava os 400 anos do Rio de Janeiro, “História do Carnaval Carioca”.

O vice-campeonato e o pioneirismo tirariam de vez aquela negra de olhos grandes da condição exclusiva de enfermeira ou assistente social, como ela própria preferia apresentar-se. A partir daquele momento, Yvonne passou a ser, para os demais artistas e também para o público, uma compositora, antes de qualquer outra coisa. Lançava-se, assim, uma artista com identidade e talento próprios, agora mais reconhecidos dentro da comunidade, e que entraria de vez para a história da agremiação.

4. Que artista é essa?

Em *Mundos artísticos e Tipos sociais*, Howard S. Becker enumera quatro diferentes tipos de artistas: os “profissionais integrados” – a quem chama de canônicos – aqueles perfeitamente adaptados ao mundo artístico instituído, sem causar ranhuras ou incômodos, seguidos por um público fiel e numeroso; os “inconformistas” que, ao contrário dos integrados, decidem quebrar os padrões estabelecidos e parecem obstinados a obter reconhecimento no interior desse universo, do qual já fazem parte; os “ingênuos”, alguns artistas que podem jamais relacionarem-se com o universo artístico, ou sequer receberem qualquer formação profissional e que são, em certa medida, solitários; e, finalmente, o “artista popular”, cuja obra nem sempre é considerada arte, pelo menos por parte daquelas pessoas envolvidas em sua produção. Becker cita como exemplo o “Parabéns pra você”. Ao cantá-lo, pouco importa estar afinado ou fora de tempo. Basta que se cante. (ver Becker, 1997).

Refletindo sobre a qual dessas formas de classificação aplicadas por Becker Yvonne Lara pertenceria, foi curioso perceber que, mesmo sendo algumas delas quase antagônicas, a compositora poderia ser enquadrada em qualquer uma delas.

Depois de quase seis décadas de carreira, Yvonne poderia ser vista como uma “artista integrada”, na medida em que está plenamente adaptada ao mercado fonográfico (lança discos no Brasil e no exterior, faz shows semanalmente e é uma unanimidade entre os críticos). Ao mesmo tempo, dedica-se ao chamado “samba de raiz”, tradicional, e isto nenhum dos mais ortodoxos componentes do meio ousaria questionar.

Também poderíamos considerá-la uma “inconformista”, se pensarmos que, como mulher, quebrou padrões há muito estabelecidos na música brasileira e no meio dos sambistas. Rompeu, por exemplo, com o pensamento de que o samba é um mundo exclusivamente masculino. Bateu o pé, criou estratégias – que incluíam mentir sobre a autoria de suas músicas (como fez com mestre Fuleiro) – até conseguir ingressar nesse universo e ser aceita como sua legítima integrante.

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. Uma de suas canções mais conhecidas e tocadas, até hoje, é “Tiê-tiê”, que ela compôs aos 12 anos de idade, quando ainda não tinha sequer assistido a uma única aula de música no colégio Orsina da Fonseca.

Yvonne afirma ter ingressado no mundo do samba por influência da família. Do convívio familiar, no entanto, não herdou qualquer conhecimento particular de sambas antigos, tampouco o domínio de técnicas ou instrumentos próprios ao ritmo. Segundo sua percepção, sua obra foi elaborada apenas com base em suas emoções, sem relação direta com o mundo artístico – como acontece com o terceiro tipo de artista descrito por Becker. “Fui criada num colégio interno e no colégio a gente não tinha acesso a nada de samba. Só comecei a ter contato com esse meio mais tarde, quando passei a conviver com

familiares sambistas e chorões, mas mesmo assim, acho que por instinto, já escrevia sambas”, recorda-se.

Por último, Yvonne poderia ser considerada uma “artista popular” ao entoar refrões de samba de partido, estrofes universalizadas, que não têm autor nem são classificadas como arte. Também fazem parte do repertório dela cânticos religiosos, segmento da cultura umbandista e do jongo, ritmo africano trazido pelos escravos, que influenciou fortemente sua música.

A partir de 1965, com o sucesso de “Cinco Bailes da História do Rio”, seu repertório passou a ser ouvido com maior frequência pelo público ligado ao samba. Em Madureira, suas composições já eram entoadas nas rodas e ela começava a ser reverenciada como uma grande melodista.

Na época, Yvonne já era mãe de dois meninos. Alfredo Lara da Costa, nascido em 1950, e Odir Lara da Costa, o mais velho, nascido dois anos antes. Trabalhava no hospital e corria para casa para cuidar das crianças e das atividades do lar. Nas horas vagas, freqüentava as rodas de samba da Império Serrano, as reuniões da ala dos compositores, e ajudava a preparar o carnaval. Meio a contragosto, Oscar costumava acompanhar a mulher nesses eventos.

O nascimento dos filhos tornou a vida de Yvonne ainda mais corrida e repleta de afazeres. Ela assumira a posição de chefe de família, pois Oscar Costa ganhava pouco com os biscates que fazia. “Ele trabalhava por conta própria. Às vezes levava pouco, às vezes não levava nenhum dinheiro para a família, porque não conseguia mesmo, era pobre. Era eu que sustentava a casa, de modo que ficou muito difícil trabalhar, cuidar de

tudo isso e ainda fazer samba, né”? Ela se orgulha de dizer que, apesar do esforço, os dois meninos estudaram e conseguiram concluir o segundo grau.

5. De Yvonne a Dona Ivone

No final da década de 1960, Yvonne Lara fez alguns shows históricos, com platéias repletas de figuras importantes do meio musical, entre artistas e jornalistas. Havia, enfim, muitos dos chamados “formadores de opinião”. As apresentações mais importantes foram nas rodas de samba do teatro Opinião e na boate Monsieur Punjol, em Ipanema. Depois de mais de três décadas integrando a ala dos compositores da Império Serrano, a partir de agora ela passava a ser admirada também fora da comunidade do samba, durante todo o ano, e não apenas no carnaval. “Foi aí que as pessoas começaram a me conhecer mesmo, para além de Madureira e das escolas de samba. Tinha gente de todo tipo assistindo, gente rica, pobre, jornalistas”, lembra a compositora.

Em 1970, um empresário apaixonado por samba – e, especialmente, pelas mulatas – atraía admiradores do ritmo para a casa de espetáculos e restaurante que mantinha, chamada “Sambão 70”. O local era freqüentado por grandes sambistas da época, mas também pelo público que buscava apenas ouvir boa música e se divertir. Entre os artistas que se apresentavam na casa, estavam Yvonne Lara, Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro.

Empresário com tino para os negócios, Oswaldo Sargentelli e o produtor Adelson Alves resolveram fazer um LP reunindo esses grandes nomes da música. Yvonne Lara começava a ser conhecida pelo grande público e jamais havia gravado um disco com suas

canções. No início, ficou receosa. “Não sabia muito bem se isso poderia atrapalhar minha carreira. Estava na dúvida, sabe? Mas já tinha muita estabilidade, mais de vinte anos trabalhando como assistente social. O Sargentelli ia sempre lá no Império, me via cantando, comandando a minha ala, e fazendo aquelas coisas que a gente faz. E insisti para fazer o projeto”.

Antes da gravação do LP, Adelzon promoveu um show chamado “Quem samba fica?”, no qual Yvonne se apresentou e foi muito aplaudida. Depois de assegurar-se de que um disco contendo majoritariamente canções da compositora poderia dar algum retorno comercial, o produtor resolveu gravar o que seria o primeiro álbum da artista, com Clementina de Jesus e Roberto Ribeiro, o “Sambão 70”, lançado pela gravadora Copacabana.

“O disco ficou muito bom”, lembra Yvonne, “mas quando ouvimos ele pronto, o Sargentelli e o Adelzon me chamaram e disseram: ‘Dona Ivone. De hoje em diante o seu nome artístico é Dona Ivone Lara’. Assim mesmo, sem explicar bem o porquê, acho que só por respeito, porque gostaram do meu trabalho mesmo. Até achei ruim. Disse: ‘Dona? Pra quê Dona? Não quero isso, não, sou nova, ainda! Não tenho nem cinqüenta anos, imaginem!’” mas eles insistiram e ficou assim mesmo. E ainda resolveram mudar a grafia para ficar mais fácil para o público, entende? Foi um sucesso. A música de trabalho era ‘Serra dos meus sonhos dourados’. Um sucesso mesmo, mas nunca cogitei querer saber se vendeu bem ou não. Isso, eu confesso que não sei”.

Dois anos mais tarde, foi lançado, com outros cantores e compositores, o LP “Quem samba fica?”, pela gravadora Odeon. “Lembro que foi feita uma capa, se não me engano na casa do falecido Manacéia. Saímos Fuleiro, Délcio Carvalho, eu e uma porção

de amigos. Foi um dia muito especial para todo mundo que participava do projeto e sonhava com isso há tanto tempo”, recorda-se.

6. Encontros e Despedidas

Neste mesmo ano de 1972, no dia 20 de maio, o parceiro Silas de Oliveira foi tocar em uma roda de samba, pensando em arranjar um dinheirinho extra para poder pagar a taxa de inscrição de uma de suas filhas no vestibular. No momento em que cantava sua parceria mais famosa com Dona Ivone Lara, “Cinco Bailes da História do Rio”, sofreu um infarto fulminante.

A comunidade de Madureira compareceu em peso ao volório do compositor de “Apoteose ao Samba” e “Aquarelas do Brasil” e seu enterro ocorreu debaixo de uma forte chuva. Ainda hoje, sambistas que assistiram à cerimônia afirmam que o temporal desabou por causa da tristeza, das lágrimas do povo da zona norte e do samba, que tanto perdia com a morte do artista.

Décio Carvalho é um dos que lembram bastante bem daquela data. Ele esteve lá, e conta que Yvonne era uma das mais abaladas com a perda. “Ela estava triste, chorando muito. Eu ainda era novo no samba, mas já era conhecido como compositor. Seu Oscar, marido dela, era muito apaixonado, e ficou arrasado de ver Dona Ivone daquele jeito. Chegou para mim num cantinho e disse: “Ô, Décio, não sei o que vai ser dela, cheia de melodias sem ninguém para pôr a letra. Agora, sem o Silas, vai ficar tudo muito triste. Você bem que podia passar lá em casa para conversar com ela um pouco, né? Soube que você anda escrevendo uns sambas bonitos demais. O que você acha?”

Era um convite irrecusável. Délcio ficou encantado com as tais melodias inéditas que Dona Ivone guardava. Juntos tocaram, cantaram, e, aos poucos, foram formalizando aquela que seria a principal parceria da carreira dos dois. A dupla compôs mais de trinta músicas.

Délcio é filho de um saxofonista da banda “Lira de Apolo”, e passou muitas dificuldades financeiras durante a infância. Ainda menino, chegou a trabalhar como cortador de cana. Começou a carreira cantando em conjuntos de baile em Campos, sua cidade natal, no norte do estado do Rio de Janeiro, tendo transferido-se para a capital logo após o serviço militar. Mas gostava mesmo era de música, e resolveu tentar a vida como cantor e compositor. Apresentou-se em shows de calouros, cantou em vários bares de Duque de Caxias – cidade onde morava – até que, em 1970, aos 31 anos, entrou para a ala dos compositores da Império Serrano.

O ingresso na agremiação deu-se por conta da divulgação de “Pingo de Felicidade”, samba gravado por Christiane – cantora relativamente conhecida na ocasião. Com o sucesso da canção, os diretores da escola procuraram saber quem era seu jovem compositor. Délcio fazia parte do conjunto “Lá Vai Samba”, e costumava apresentar-se em festivais das redes de televisão Record e Globo, mas ainda não havia lançado discos.

Délcio foi o parceiro e amigo que acompanhou Dona Ivone nas horas mais difíceis de sua vida. Apenas três anos após a perda do parceiro, Silas de Oliveira, ela atravessaria o período mais triste de sua vida. Em 1975, o marido, Oscar Costa, companheiro há 28 anos, morreu, aos 52 anos, vítima de um infarto fulminante. Há poucos registros sobre sua morte, mas Ivone a atribui à tensão causada pelo acidente de carro, sofrido pelo filho mais velho, Odir, alguns meses antes.

O jovem tinha apenas 27 anos na ocasião, e estava dirigindo do centro do Rio para casa. Na altura da Avenida Perimetral, perto da Praça XV, perdeu o controle do carro e caiu do alto do viaduto. Dona Ivone conta que “ele ficou muito perto da morte, nem sei como se salvou. Acho que estive já morto mesmo, sabe? Ficou uns 45 dias em coma, teve que ser operado pelo Dr. Paulo Niemeyer, que já era um conhecido neuro-cirurgião naquela época, e acho que isso acabou salvando o Odir”, conclui.

Mãe e esposa, ela teve que haver-se, mais uma vez, como o arrimo da casa. Segundo acredita, Oscar “não se agüentou de tanta preocupação e tristeza, porque a gente já passava muitas dificuldades e mais essa... Acho que foi por isso mesmo que o Oscar não resistiu e acabou falecendo”.

Quando da morte de Oscar, Odir permanecia no hospital e Dona Ivone ainda tinha que trabalhar para sustentar a casa. “Foi uma época de muita tristeza e só a música trazia inspiração mesmo. O Délcio fazia letras tristes, porque olhava para mim e sabia o que eu estava querendo dizer com as melodias que escrevia”.

7. Mais músicas, mais parceiros

Em 1977, aos 56 anos, Dona Ivone aposentou-se como enfermeira e assistente social e só então resolveu dedicar-se de verdade e integralmente à atividade de compositora. No ano seguinte, lançou um disco solo, “Samba, minha verdade, minha raiz”, novamente pela gravadora Copacabana. Nele já apareciam algumas parcerias com Délcio de Carvalho.

Acontecia, nesse momento, uma nítida reorientação em seu projeto de vida. Ela deixava inteiramente de lado a carreira de funcionária pública – com a qual comprometera-se, até então, com um grau de adesão sensivelmente maior do que com música – para dedicar-se integralmente à composição, até então renegada a segundo plano. Pensando, uma vez mais, nas obras de Hughes e Becker, poderíamos concluir que Dona Ivone teria, agora, novas motivações para aventurar-se na carreira artística – tais como já conquistada segurança financeira e o desejo de obter reconhecimento como artista.

Nesta nova fase, suas músicas passaram a ser gravadas por diversos artistas. Em 1976, Eliseth Cardoso já havia incluído em um disco a parceria com Délcio Carvalho, “Minha Verdade”. Dois anos antes, Cristina Buarque de Holanda gravara “Agradeço a Deus” e “Confesso” em seu primeiro LP. Mas foi mesmo em 1978 que seu maior sucesso seria apresentado ao grande público. Juntas, Maria Bethânia e Gal Costa fizeram shows e ganharam prêmios de melhor música com a canção “Sonho Meu”, mais uma parceria com Délcio Carvalho. A canção teve dezenas de regravações ao longo das décadas seguintes.

Durante toda a carreira de Dona Ivone, a busca por parceiros foi uma constante. São raras as obras de autoria individual. Essa constatação nos remete ao debate sobre autoria e a visão da arte como ação coletiva (ver Becker, 1977 e 1982), a partir de uma perspectiva interacionista. Yvonne aparece como autora, mas compartilha o mérito com letristas ou até mesmo com outros melodistas.

Também valeria a pena retomar a reflexão de Gilberto Velho – em sua comunicação, *Autoria e criação artística*²⁸ – de que a produção artística sempre é coletiva, e faz parte de uma “complexa organização em que (...) técnicos dos mais variados tipos desempenham funções e tarefas indispensáveis para a realização de sucesso na empreitada”.

O processo de composição em parceria – utilizado em “Sonho Meu” – sempre funcionou bastante bem com Délcio de Carvalho. Sobre isso, ele nos conta:

“Normalmente a Dona Ivone faz a melodia primeiro, e me mostra. É impressionante como a música dela é clara, e me diz exatamente o que ela queria falar quando pensou naquele andamento. Aí, com isso na cabeça, faço a letra. Ela diz que eu descubro o que ela pensou”. Dona Ivone confirma: “Com o Délcio acontecia uma coisa engraçada. Ele ouvia a melodia e parecia que ficava inspirado para escrever a letra na mesma hora. Uma coisa extraordinária. A gente ficava numa apreciação de um pelo outro, sabe? Sentava, ouvia, trocava idéias. Nunca aconteceu de ele me mostrar uma letra e eu ficar na dúvida, achar que estava ruim ou diferente do que eu tinha pensado. De todas eu gostei”.

Délcio Carvalho foi, sem dúvida, o parceiro “mais presente”, como Dona Ivone Lara gosta de dizer. Mas ela teve outros, aos quais quase sempre cabia a função de fazer a letra. A ela, costuma destinar-se a melodia. Com Paulo César Pinheiro compôs “Bodas de Ouro”. Com Jorge Aragão, “Enredo do meu samba” e “Tendência”. Caetano Veloso assinou “Força da Imaginação”, gravada por Beth Carvalho e Hermínio Bello de Carvalho, “Mas quem disse que eu te esqueço”, entre outras.

²⁸ Comunicação apresentada no Colóquio “Artifícios e Artefactos: entre o literário e o antropológico”. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, RJ, 9/9/04.

O mais recente parceiro é o jovem Bruno Castro, de 32 anos, que costuma acompanhá-la tocando cavaquinho e cantando em seus shows. Os dois se conheceram em 1999, por intermédio de um amigo de Bruno, o cavaquinista Mauricio Verde, que, na ocasião, estava muito atarefado, dividindo-se entre shows com Altamiro Carrilho, João Nogueira e Dona Ivone Lara. Quando não podia acompanhá-la, mandava Bruno substituí-lo. “O Mauricio tocava com tanta gente que às vezes era impossível, não dava conta. Eu comecei a tocar com ela e fui ficando, ficando. Também costumava encontrá-la para ajudar nas gravações das músicas. Numa dessas gravações, ela me mostrou um cavaquinho dela que estava quebrado. Perguntou se eu tinha como consertar. Ele estava bem velhinho, aí levei num luthier e ele consertou. Peguei o cavaquinho para ver se estava direitinho e quando toquei, me ocorreu uma melodia, e eu mostrei para ela quando fui entregar o cavaquinho. Na mesma hora, ela cantarolou a segunda parte do que eu já tinha feito, e aí fizemos nossa primeira canção”. Depois de “Um grande sonho”, os dois tornaram-se parceiros constantes e já têm mais de vinte composições juntos. Bruno afirma que esse número poderia ser ainda maior se ele não demorasse tanto para terminar as canções. “Fico com a melodia muito tempo quando ela termina e me entrega a música. Faço no máximo umas seis músicas por ano”.

O mais comum – como ocorre com as demais composições dela feitas em dupla – é Dona Ivone imaginar a melodia e Bruno completar com a letra, mas isso está longe de constituir uma regra. “Às vezes, ela vem com apenas uma parte da melodia e eu completo; às vezes, vem com a música quase pronta, com uma primeira parte com letra e melodia. Às vezes, acontece como com a última que ela me deu, em que eu estou trabalhando agora. Ela faz a melodia, me mostra e diz: ‘o nome desta música é Destino’.

Aí eu já sei o caminho das pedras, penso mais ou menos no que vou trabalhar, no que ela estava pensando. Ela dá essas dicas.”

No processo de composição, também é comum que um dos parceiros faça sozinho boa parte da música e o outro, em seguida, modifique o que ouviu até que a canção ganhe forma e, finalmente, fique pronta. “Ela tem toda a liberdade e eu também. Acontece, sim, de ela mudar um pouco da melodia que eu fiz, eu mudar a dela, ela mudar a letra. Faz parte do processo de composição que a gente desenvolveu juntos, é normal”, conta ele.

Outra parceria da dupla, gravada pelo Cordão do Boitatá e integra, também, o disco solo – ainda inédito – de Bruno, começou com uma melodia do jovem, que Dona Ivone desenvolveu e ele finalizou, elaborando a letra. Os dois voltavam de um show e, conversando no carro, ele comentou que tinha na cabeça uma idéia preliminar: queria fazer uma canção em homenagem ao mestre Fuleiro. Ela gostou da sugestão e os dois trabalharam juntos até que “Apito de ouro” ficou pronta.

Fuleiro seria, na opinião de Bruno, o principal responsável pelo fato de Dona Ivone Lara alcançado reconhecimento como compositora. “Acho que hoje já é muito raro a gente encontrar alguma compositora mulher. Ela é minha única parceira mulher, todos os outros são homens. Ainda existe uma coisa muito machista no meio musical. Imagina naquela época! Acontece que era uma época em que as escolas de samba eram uma coisa muito familiar, sabe? Então, sendo o Fuleiro uma pessoa influente nesse meio, que tinha respeito e contatos no Império Serrano, permitiu que ela ganhasse espaço. Mesmo no começo, quando ele mostrava as músicas dela como se fossem dele, era como se estivesse preparando o terreno para que ela se tornasse a grande compositora que é, famosa e reconhecida. Ela entrou num *metier* em que hoje em dia ainda é muito complicado entrar

mulher, né? E além do talento, da garra que sempre teve, o Fuleiro facilitou muito. Acho que ela ter sido casada com o Oscar ajudou, sim, é claro, afinal o seu Alfredo, sogro dela, era uma liderança na comunidade. Mas o Oscar tinha um pouco de ciúme, pelo que a gente ouve falar, já o Fuleiro, não; queria mesmo era levar a prima, levar a família pro samba”, pondera.

Bruno aponta, ainda, outro fator que poderia explicar o reconhecimento alcançado por Dona Ivone Lara: “Ela respira música”, conclui. “Se você olhar para ela e ela estiver assim, num canto, paradinha, pensando, pode saber que tem música aí. Ela com certeza não vai estar pensando em outra coisa. Ela está o tempo todo ali, com alguma melodia nova na cabeça, cantarolando, assobiando. Acho que ela ajudou muito, já fez muita coisa, mas as mulheres ainda têm muito espaço para conquistar. Dona Ivone tem que servir como um norte, um exemplo”.

Capítulo 3

Enfim, compositora

1. Lembranças do caminho

No dia 30 de agosto de 2005, a tradicional casa de shows Canecão, em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro, estava lotada. Os ingressos haviam se esgotado algumas semanas antes da apresentação, que reuniria quatro estrelas da música brasileira. Alcione, Maria Bethânia, Ana Carolina e Dona Ivone Lara foram, por vários momentos, aplaudidas de pé, especialmente quando cantaram “Sonho Meu”, a mais famosa parceria de Dona Ivone e Délcio Carvalho.

Para a compositora, tratava-se de um momento que sintetizava sua trajetória – desde a composição da primeira música até a “independência profissional”, quando ela pôde enfim permitir-se a dedicação exclusiva à atividade de compositora, já aposentada como enfermeira e assistente social. Era um show beneficente, cuja renda seria integralmente revertida à “Casa das Palmeiras”, instituição criada pela Doutora Nise da Silveira. No palco, Alcione, amiga do samba, Maria Bethânia – que com a gravação de “Sonho Meu”, juntamente com Gal Costa, tornou Dona Ivone conhecida do grande público e que, ainda hoje, vez por outra, costuma incluir composições da sambista em seus discos – e Ana Carolina, integrante da nova geração de compositoras, que costuma falar bastante da importância de Dona Ivone para a música brasileira tendo declarado, na época do espetáculo, sua admiração pela artista, diante do papel por ela desempenhado na abertura de “espaço para as mulheres compositoras no Brasil”.

O público presente talvez não soubesse da conjunção de fatores que fazia daquele um show especial na carreira de Dona Ivone. Mas respondia com muitos aplausos. “O pessoal delirava”, conta ela. “É raro a gente pegar um Canecão, uma casa grande assim, e fazer um show daqueles. Um mês antes já não tinha mais bilheteria. O contato com o público era diferente, e acho que também por ter sido beneficente, estava todo mundo feliz”, lembra Dona Ivone.

Além desse espetáculo, o ano de 2005 foi repleto de momentos marcantes na carreira da cantora e compositora. Aos 84 anos, ela – que passara de Yvonne a Dona Ivone durante a década de 1970 – ganhou um novo título: era agora chamada de “diva”, ou “dama do samba” pela imprensa especializada. “Isso foi depois do Festival Tim²⁹, né? Fiz dois shows que foram mesmo muito bonitos, de samba de verdade. O público adorou e os jornalistas falaram que foi o melhor show do evento, e começaram com essa história de diva”. Perguntei se ela concordava com a nova alcunha. “Não sei bem o que é isso de diva. Acho que é alguém especial, alguém que se destaca como artista, né? Fico muito honrada. Se tem um monte de jornalistas bons e respeitados dizendo que eu sou, acho que é muito bom, né?”.

O jornalista Leonardo Lichotte estampou em uma reportagem publicada no *Globo Online* do dia 24 de outubro daquele ano, que “era a dama do samba no palco do jazz. (...) Em noite iluminada – o que não é nada raro no caso dela – Dona Ivone Lara eliminou qualquer dúvida de que ali, no palco Club do Tim Festival, era o seu lugar. (...) Em menos de 15 segundos ali, seu contracanto divino mostrava que diva é diva, independente da seara, e que ninguém carrega um Dona no nome por acaso”.

²⁹ O Tim Festival é um tradicional acontecimento do calendário musical do Rio de Janeiro e de São Paulo. Reúne atrações internacionais e, no princípio, limitava-se a receber músicos de jazz. Nos últimos anos, abriu os palcos também para artistas de outros estilos musicais.

O *Estado de São Paulo* chamou-a de “rainha do samba”. Na *Folha de São Paulo*, o show ocorrido na capital paulista foi narrado da seguinte forma: “o passo lento e a dificuldade para sentar e levantar são as únicas pistas dos 84 anos da sambista. Sua voz ainda é forte e precisa, e a dança descendente do jongo que executa ainda tem graça. (...) Dona Ivone Lara, depois de empolgar o sentado público com “Alguém me avisou e “Candeeiro da vovó”, acalentá-lo com “Sonho Meu” e contar muitas histórias com outras tantas canções, foi aplaudida de pé”.

Na edição de 23 de outubro do *Jornal do Brasil*, o crítico musical Luís Pimentel anunciava o show que aconteceria naquela mesma noite na edição do festival no Rio de Janeiro como uma exibição da “dama maior do gênero mais popular do Brasil”, e destacava que “Ivone Lara é uma artista brasileira na mais perfeita tradução do clichê. Uma batalhadora que enfrentou vários batentes como enfermeira e como assistente social, até poder se dedicar ao seu nobre ofício”.

Nas duas noites do festival, grande parte do público era composta por jovens. Mas isso não chegava a constituir uma novidade para ela. “De uns anos para cá está sendo uma coisa extraordinária o número de jovens no meu show. Todo lugar onde eu vou tem bastante jovem. É claro que tem também adultos, mas só aqueles mais antigos, que já me acompanham há mais tempo.”

Desde o começo de 2000, a compositora tem feito mais shows em São Paulo que na sua cidade natal. A mudança acompanha o movimento do mercado de shows de samba. Os paulistanos – segundo a empresária de Dona Ivone, Miriam – têm se mostrado mais ávidos por acompanhar a carreira de sambistas, enquanto no Rio de Janeiro a

agenda já não é mais a mesma. Dona Ivone diz que, curiosamente, os paulistanos, hoje em dia, parecem gostar mais dos sambistas cariocas que os próprios cariocas.

2. Ser diva

Dona Ivone se envaidece com o título de diva, mas ressalva que para conquistá-lo não bastou ter talento. “Ser afinada, trabalhar duro, ser esforçada, isso a gente pode até arrumar. Qualquer um, se quiser, consegue. Mas tudo isso sem a pessoa se portar da maneira correta, não adianta nada”. A preocupação com a aparência é notória. As roupas com as quais a compositora se veste já foram peças de uma exposição no Espaço Cultural dos Correios, no centro do Rio de Janeiro, e fazem parte da construção da artista enquanto tal. Fã das rainhas do rádio – especialmente de Marlene e Emilinha Borba – que sempre ressaltaram a importância da dedicação à aparência como algo essencial, ela repete a receita das cantoras. “Não aceito essa coisa do artista que vai cantar de chinelinho. Acho até desrespeito. O público paga, vai lá para te ver e você está de qualquer jeito, parece que nem se preparou. Acho que a postura, a aparência são fundamentais”, conclui.

Vestir-se como artista constitui uma espécie de ritual que requer certo empenho por parte da cantora. Ela conta com a ajuda de costureiras para confeccionar suas roupas, algumas desenhadas por ela própria, outras, por profissionais e amigos. “O que esses homens que entendem de moda fazem é uma coisa extraordinária. Eles têm um gosto que é fora do normal, eu nem preciso dar muito palpite. Meu amigo saudoso Evandro Castro

de Lima fazia uns vestidos para mim. Sempre com lantejoulas, muito brilho e bordados, que eram os mais bonitos que eu tinha. Todo mundo comentava”.

Tudo isso contribui para a constituição da identidade da artista. A preocupação de Dona Ivone em agradar a platéia é bastante explícita, e pode ser enquadrada naquilo a que Erwin Goffman chamou de “sedução” (ver Goffman, 1985). A intenção de seduzir, segundo o autor, está sempre presente nesse modelo de interação social no qual a performance é simultaneamente moldada pelo ambiente e pelo público. Dona Ivone tem consciência dos distintos papéis que representa em cada uma das situações vivenciadas. No palco, deve vestir-se de determinada maneira, causar impressões específicas. Em casa, pode comportar-se como dona de casa, provedora, mãe, avó amantíssima. Como outra personagem, enfim.

Há que se pensar, ainda, que, para a compositora, o cuidado com a apresentação de si é imperativo a quem, como ela, atinge um determinado *status* social. Sendo a artista que é, nos termos de Anselm Strauss, ela sabe que “motivações apropriadas a um *status* anterior – e usualmente inferior – devem ser abandonadas ou transmutadas, e novas motivações devem ser acrescentadas para substituir as antigas” (ver Strauss, 1999: pp 110). Ela defende o ponto de vista segundo o qual, no palco, não há espaço para a enfermeira, para a assistente social ou para a chefe de família. É preciso comportar-se de maneira especial, como uma pessoa especial, diferente daquelas que estão na platéia. Ser artista, ser diva.

É uma postura que acompanha toda a trajetória de formação musical de Dona Ivone. Apesar de ter sido criada em meio a sambistas, de compor sambas e de ter estudado música erudita, ela sempre deixou claro, como anteriormente mencionado, que

sua maior admiração dirigia-se às cantoras da Rádio Nacional. Essa relação de fã, ela confirma, não se limitava ao fato de que essas mulheres tinham vozes poderosas, mas centrava-se, principalmente, na beleza delas. A grande preocupação estética – demonstrada abertamente pela compositora – acarretava, em sua opinião, bons resultados para a carreira de artista.

Em seu estudo sobre a bossa-nova e a tropicália, Santuza Cambraia Naves menciona essa tentativa de distinção, de afastamento das pessoas comuns, da platéia, como algo recorrente nos artistas das décadas de 1940 e 50. “Com relação à sua apresentação, era comum o cantor construir uma *persona* exuberante, recorrendo a trajés reluzentes e a uma postura teatral. O palco – principalmente o da Rádio Nacional, onde se afirmaram grandes talentos – era uma espaço em que a figura do intérprete era mitificada, o que criava uma enorme distância entre o artista e o espectador” (ver Naves, 2001: pp 11).

Outra preocupação da artista, que conquistou reconhecimento do grande público quando já passava dos 60 anos de idade e lançou seu primeiro álbum aos 56, é a de permanecer bonita em qualquer idade. Falar de seus 84 anos não lhe é embaraçoso, muito pelo contrário. Algumas vezes, em nossas conversas, por causa de qualquer confusão movida pelo excesso de dados em minhas mãos, eu me enganei, dizendo que ela tinha 83 anos. Sempre fui prontamente corrigida por ela e, confesso, depois de perceber o cuidado que ela tinha em afirmar sua idade, ainda errei a data de propósito algumas vezes só para assegurar-me da importância atribuída a esse fato.

Trata-se de uma questão semelhante àquela observada por Andréa Moraes Alves em seu trabalho sobre sociabilidade e envelhecimento em bailes de dança de salão do Rio

de Janeiro (ver Alves, 2004). A autora menciona que algumas de suas entrevistadas – senhoras freqüentadoras de tais bailes – gostavam de contar histórias sobre jovens que desconfiavam de sua idade, afirmando que elas pareciam bem mais jovens. Alves percebeu nessas mulheres uma grande preocupação com a aparência, e uma “exaltação à capacidade de manter-se bela mesmo tendo perdido a juventude”, o que a autora considera uma espécie de “equilíbrio de perdas e ganhos”. Dona Ivone Lara disfarça, mas assume que se enxerga elegante, bonita e “conservada”.

3. Samba longe de casa

Depois do lançamento de “Sambão 70” e “Quem samba fica?”, de 1972, Dona Ivone gravou ainda outros dois discos na década de 1970. O primeiro solo, “Samba, minha verdade, minha raiz”, e “Sorriso de criança”, de 1979. A carreira continuaria de vento em popa na virada dos anos 1980, momento em que a compositora começa a aparecer com maior freqüência na televisão e também nos jornais. “Você sabe que é isso o que importa, né? A mídia faz isso mesmo com você. De repente, diz que a moda é o samba, aí a gente faz um monte de shows, grava discos entende? Mas depois, resolve que você não serve mais e aí você fica um tempão esquecido”, reflete.

Foi mais ou menos o que se passou com ela. Em 1980, gravou “Serra dos meus sonhos dourados”; em 1982, “Sorriso Negro”; em 1983, “Alegria minha gente” e em 1985 “Ivone Lara”. Depois dessa seqüência de sucesso estrondoso, lançando quase um disco por ano, Dona Ivone passaria mais de uma década sem gravar composições inéditas. Ela atribui esse “esquecimento” à falta de espaço na imprensa especializada e a

um movimento natural da música. “Você vê o Zeca Pagodinho, por exemplo. Ele também passou um bom tempo sem ser gravado, fazendo um show ou outros, e agora está vendendo muito bem”, exemplifica.

Mas essa fase terminaria na metade dos anos 1990. Aproximavam-se os 80 anos de vida e os 50 anos de carreira, comemorados em 1997. A partir de então, Dona Ivone passou, a apresentar-se com frequência no exterior. Em janeiro de 1996, fez tanto sucesso entre os franceses que, dois anos mais tarde de apresentar-se em Paris, foi homenageada no Festival Latino, promovido pela Eurodisney.

Em agosto de 1999, levou sua música à África, representando o Brasil no Festival Panafest, em Ghana. O ano de 2000 ela passou quase inteiramente na Europa. Em junho, mostrou suas composições no Festival de la Villette, em Paris. Neste mesmo mês, foram os portugueses que assistiram à uma de suas apresentações, na Torre de Belém, em Lisboa. Em julho ela festejou na Suíça, no tradicional Festival de Montreux e na Alemanha, no Festival Viva Afro Brasil, em Tübingen. Em 2001, participou da Brazilfest, em Nova York, e de um show promovido pelo governo de Benguela, em Angola.

As homenagens também se deram no Brasil. Em comemoração aos 50 anos de carreira, em 1997, a gravadora Sony Music lançou “Bodas de Ouro”, com a participação de vários artistas interpretando sua canções. Djavan, Beth Carvalho, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, Gilberto Gil, Almir Guineto e Danilo Caymmi foram alguns dos convidados.

Em outubro de 1999, Dona Ivone foi homenageada por sua cidade natal. Recebeu, da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, a Medalha de Mérito Pedro Ernesto, criada

em 1980 para agraciar as personalidades de maior destaque no país em diversas áreas de atuação.

Mas era mesmo a carreira na Europa que dava passos mais largos. Depois da série de shows realizada no exterior, ela fechou contrato com o selo francês Luzafrica, conhecido por lançar artistas da chamada “world music”. O novo disco, “Nasci para sonhar e cantar”, com dez músicas inéditas e quatro regravações – inclusive a que dá nome ao álbum – foi lançado nos países europeus em junho de 2001, um mês antes de chegar à lojas brasileiras.

O CD foi muito bem recebido pela crítica especializada, e a compositora tornou-se alvo de uma série de homenagens depois de seu lançamento. Em dezembro de 2001, recebeu o prêmio da Academia Charles Cros, em Paris. Em 2002, foi a grande vencedora do Prêmio Caras, patrocinado pela revista de mesmo nome e tido como a principal premiação de música popular brasileira daquele ano. Foi contemplada, também nessa ocasião, com o troféu de “melhor disco de samba”. Em novembro do mesmo ano ganhou, ainda, o Prêmio Shell de Música Brasileira, entregue no Canecão – local escolhido para a realização do show em que foram celebrados os seus 55 anos de carreira.

4. Ser Yvonne

As várias atividades que o sucesso como compositora exigem de Dona Ivone não são as únicas de seu dia-a-dia. A idade e a profissão não a eximem de coordenar a vida de toda a família. Certo dia, tentando marcar mais uma entrevista para esta dissertação, tivemos dificuldades na escolha do local adequado, pois a casa dela estava em reforma, e era a própria Dona Ivone quem cuidava da administração da obra. Conversamos na sala

de uma gravadora, no Humaitá, onde Dona Ivone gravava uma das faixas de um álbum em homenagem a Rosinha de Valença. Mesmo estando em meio ao trabalho de gravação e a uma entrevista para essa dissertação, ela deixou escapar, entre uma pergunta e outra, a grande preocupação com o prazo dado pelos responsáveis pela referida obra para o seu término.

Com base nos diferentes processos de envelhecimento explicitados por Clarice Ehlers Peixoto, e na observação da autora de que “o avançar da idade se desenrola seguindo um percurso de vida socialmente estruturado”, podemos analisar a atual relação de Dona Ivone com a família, a casa e o trabalho como uma consequência do papel por ela desempenhado nessas diferentes esferas ao longo de toda a sua trajetória de vida (ver Peixoto, 2004).

Do ponto de vista das personagens desta pesquisa, a velhice não estaria associada, mesmo da perspectiva dos mais jovens, ao declínio, mas ao melhor momento do ciclo de vida. 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 consequências 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.

A partir do final da década de 1970, quando ela aproxima-se do que se convencionou chamar “terceira idade”, a velhice começa a encarada, em alguns setores

de nossa sociedade, como uma fase em que “o hedonismo, o prazer e a busca pela realização pessoal tornam-se objetivos legítimos e desejáveis”, como demonstra Andréa Moraes Alves em outro texto sobre envelhecimento feminino (ver Alves, 2005: pp 21). No caso de Dona Ivone, em particular, podemos observar que essa realização pessoal está mais ligada à atividade profissional de compositora do que à busca por lazer ou diversão.

Outra consideração importante a ser feita é que seu filho mais velho, Odir Lara da Costa, de 57 anos, mora com ela. Depois do acidente de carro sofrido em 1975, Odir aposentou-se por invalidez e recebe, da Previdência Social, um salário mínimo por mês. Ele não se casou. É um “solteirão”, segundo a compositora, e, por isso continua a viver a seu lado. Assim, a atividade de mãe nunca deixou de requisitar de Dona Ivone dedicação em tempo integral. Apesar de o filho caçula ter se casado, ela continua convivendo com o mais velho diariamente, e o ajuda financeiramente. “O que ele recebe de aposentadoria é muito pouco, dá só para ajudar um pouco em casa. Mas continuo cuidando de tudo, como sempre fiz. Não tenho como conseguir descanso, não, e nem quero isso para a minha vida”. Há cerca de dois anos, Odir ficou com a saúde um pouco debilitada, engordou muito e se descobriu diabético. Ivone tem passado boa parte do tempo dedicando-se a ele. Três vezes por semana, conta com a ajuda de Neuza, uma empregada doméstica, mas nos demais dias cozinha, faz a faxina da casa e cuida das roupas sozinha – ou com a ajuda da nora e dos netos.

Assim, certas transformações esperadas nesta fase da vida não aconteceram com Dona Ivone. Myrian Lins de Barros lembra que “o término das limitações profissionais e familiares (a saída dos filhos da casa paterna/materna e, muitas vezes, a solidão) leva, também, a uma liberação das normas comportamentais sexuadas, vinculadas a esses

papéis”. Essa “liberação” não se deu com Ivone, portanto ela prolonga à terceira idade as mesmas atividades e comportamentos de toda a vida adulta (ver Barros, 2004).

Barros fala, ainda em um tratamento da velhice da mulher, por parte de nossa sociedade, “duplamente insignificante”, e conclui que há certos “privilégios” devotados ao homem velho, que recebe uma atenção maior, visto que a aposentadoria, para ele, é percebida como uma “mudança radical de vida – uma passagem de um mundo amplo e público para um mundo doméstico e restrito”. A mulher, em contrapartida, alcança, na velhice, “o último estágio de um *continuum* sempre ligado à esfera doméstica” (ver Barros, 1981). De fato, ela preserva o papel de avó, mãe e dona de casa, mesmo passando dos 80 anos, e continua a exercer um papel fundamental para que as atividades do lar transcorram de maneira adequada.

Andréa Moraes Alves fala em duas teorias sobre envelhecimento que funcionam como bases do discurso gerontológico. “A primeira, conhecida como teoria do desengajamento, advoga que um envelhecimento ‘normal’ implica a diminuição progressiva dos papéis sociais do indivíduo e redução de suas interações, transformando a natureza de suas relações com o mundo social” (Alves, 2005: pp 21).

A segunda teoria, a da atividade, defende que “um envelhecimento bem sucedido deve compensar as perdas de certos papéis e habilidades pela intensificação de outros” (ver Alves, 2005: pp 21). Seria basicamente o que fazem as mulheres estudadas pela autora em *A dama e o cavalheiro*, que freqüentam bailes de dança de salão com essa finalidade (ver Alves, 2004).

A velhice de Dona Ivone, todavia, não se encaixaria em nenhum dos dois modelos de envelhecimento mencionados. Ela não permitiu que houvesse, em nenhuma medida,

uma diminuição nos seus papéis sociais, tampouco substituiu tais habilidades, intensificando outras. A compositora faz tantos shows, ou até mais, do que costumava fazer na sua juventude. A mãe, avó e dona de casa continuam atuantes da mesma maneira, ou até mais, do que quando Oscar Costa ainda era vivo.

Há cerca de dez anos, Odir apresentou à mãe e ao irmão uma filha já crescida que ele tivera com uma namorada. Simone é a neta mais velha de Dona Ivone. Freqüenta sua casa e tem uma boa relação com a família. Apesar de morar em Inhaúma, no mesmo bairro do pai e da avó, não os encontra com tanta regularidade quanto os filhos e a mulher do caçula.

Alfredo Lara da Costa, hoje com 55 anos, casou-se com Eliana e teve dois filhos, André Luiz, hoje com 25 anos, e Jorge Augusto, com 22. Ambos têm uma relação muito próxima com Dona Ivone. Mudaram-se há pouco tempo para o bairro de Osvaldo Cruz, mas continuam a ir com freqüência a Inhaúma, visitar a avó. Jorge pretende seguir a mesma carreira do pai. Entrou para o Exército, foi pára-quedista e agora estuda para ser admitido na Escola Naval. Alfredo aposentou-se na carreira militar.

O mais velho, André, é o mais próximo de Dona Ivone. É ele quem a leva aos compromissos – como shows e gravações – destinando boa parte de seu tempo aos cuidados com a avó. Sempre gostou de samba – ao contrario do irmão, fã de “hip hop” – e nos últimos anos começou se interessar-se pelo estudo de teoria musical. Matriculou-se na Escola Portátil de Música, fundada pelo parceiro de Ivone, Hermínio Bello de Carvalho, e se dedica muito às aulas de cavaquinho. “Eu procuro estudar todos os dias, quantas horas conseguir. Temos aulas com a Luciana Rabello, o Vanderson Martins, que

são excelentes instrumentistas, e o que eu mais gosto de fazer é mesmo tocar, por isso sei que tenho que me dedicar muito”, diz o rapaz.

O curioso é que, assim como a avó, apesar de sempre ter gostado muito de música, André achou mais seguro seguir outra profissão. Prestou vestibular e foi aprovado no curso de Educação Física, da Universidade Gama Filho. Formou-se em 2004 e desde então dá aulas em uma academia de ginástica, em um projeto do Sesc, em uma organização não-governamental e ainda é *personal trainer*, dá aulas particulares. Brincando, perguntei se ele pretende fazer como a avó, e só dedicar-se à música quando se aposentasse. Ele me respondeu: “minha vontade é ir para a música, fazer isso da minha vida. Gosto de compor, penso muito em melodias, adoro tocar cavaquinho, mas por enquanto não dá para eu fazer só isso”. André admite que nunca sofreu as dificuldades financeiras que a avó e os irmãos dela enfrentaram, mas defende que seria muito arriscado deixar o trabalho sem ter estabilidade na carreira de músico. “Não posso pensar em trocar o certo pelo duvidoso. É uma escolha muito arriscada, muito difícil. Tenho o exemplo da minha avó em casa. Hoje eu me vejo passando pela mesma coisa. Fico olhando para ela e não sei como ela agüenta fazer tudo ao mesmo tempo. É muito difícil, cansativo, mas a vida dela e todo o esforço que fez pela família e por ela mesma me servem de inspiração quando penso em desistir de uma coisa ou de outra.”

No ano passado, André compôs sua primeira canção em parceria com Dona Ivone Lara e Bruno Castro que, coincidentemente, também concilia a atividade de músico com o trabalho de professor de educação física. “Investida fatal” será gravada pelo Quarteto em Cy, em seu próximo álbum. “Quem começou com a idéia foi minha avó, que me chamou e disse que tinha feito uma melodia para mim. Ouvi, achei muito bonita e

continuei a melodia. Mostrei para o Bruno, com um pedacinho da letra e o Bruno fez o resto. A gente gravou, pensou que não fosse vingar, mas no final do ano passado veio a notícia de que ela seria gravada. Fiquei muito feliz.”

O jovem prefere não fazer muitos planos porque diz ainda não saber se “tem dom”. Conta que, de toda a família, ele é o único a se interessar pelo samba, e isso é uma grande responsabilidade. Quando, no entanto, fala sobre sua maneira de compor, o método parece hereditário: “Por enquanto, sigo muito a minha intuição. As melodias vêm, aparecem assim, de repente. Tenho várias guardadas e quero mostrar para muita gente antes de mostrar para a minha avó. Para ela tem que ser coisa muito boa, muito fina, senão ela não gosta.”

5. Herdeiras

Além, é claro, de André, que Dona Ivone aponta como seu herdeiro natural no samba, em plena atividade neste começo de século XXI, a artista não passa mais por aquela sensação de olhar para o lado e não ver nenhuma outra mulher despontar na atividade de compositora. Nos últimos anos, a imprensa especializada em música tem apresentado reportagens especulando sobre quem seriam as possíveis sucessoras de Dona Ivone. Ela tem suas favoritas.

“Uma que eu adoro é a Lecy Brandão. Sempre gostei muito das melodias delas, 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. Acho que isso vai muito da escola, porque eu

mesma enfrentei preconceito, no Império Serrano, em 1965, mas muito menos do que ela enfrenta hoje. 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”, defende.

Lecy Brandão foi, como Dona Ivone, educada em redutos do samba. Nasceu em Madureira e foi criada em Vila Isabel. Ela começou a cantar e a compor nos anos 60 e em 1968 passou a ser mais conhecida do grande público, após ganhar um prêmio no programa de televisão “A Grande Chance”, da extinta TV Tupi. Logo depois, em 1972, entrou para a ala dos compositores da Mangueira. Era a primeira mulher a fazer parte do grupo.

Participou de vários festivais de música brasileira e, em 1974, gravou um compacto com canções de sua autoria, a convite do crítico musical e jornalista, Sérgio Cabral. Ao longo de sua carreira, participou de uma série de movimentos contra o preconceito, fosse ele dirigido a negros, mulheres, gays ou pobres. Nunca ganhou um samba-enredo, apesar de ter, por várias vezes, chegado às finais.

O principal parceiro de Dona Ivone Lara durante sua carreira, Délcio Carvalho, aponta outra compositora – de menor expressão que Lecy Bradão – como uma de suas prováveis sucessoras: Telma Tavares, que recentemente gravou seu primeiro disco. Além de parcerias com Délcio, ela compôs, também, com outros homens, mas nunca compôs com outra mulher. Telma relata que, para ela, o processo de produção artística é como um ritual: “É um grande exercício para o compositor, sabe? Sou uma compositora instintiva, componho pela minha inspiração e não consigo fazer trabalho nenhum por encomenda, por isso acho que teria muita dificuldade em fazer um samba-enredo como Dona Ivone,

por exemplo”. Em comum com esta última, o fato de encarar a profissão como um dom. “é uma coisa meio mágica, na verdade, e talvez o Délcio tenha falado de mim porque sou mais melodista que letrista, como a Dona” Ivone. Às vezes componho com o violão, às vezes, como ela, sem instrumento nenhum”.

Sua relação com Délcio Carvalho é parecida com a que ele mantinha com Dona Ivone. “Normalmente eu dou total liberdade e tenho parceiros que me dão liberdade para mudar se eu quiser. A gente vai mexendo até chegar num consenso. Muitas vezes ele manda uma letra e eu acha linda, mas não tenho uma idéia da melodia naquele momento. Em outros casos, recebo a letra e já leio com a música. Mas o mais comum é pensar numa melodia e ele colocar a letra”.

Telma Tavares trabalha, agora, em seu segundo disco. Ela teve músicas de sua autoria gravadas por Alcione e Osvaldinho do Acordeon, mas afirma ainda enfrentar resistências pelo fato de ser mulher. “Nunca é fácil para a mulher, o mundo da música é bastante machista, vide o que fizeram com compositoras de alto nível como a Fátima Guedes e a Sueli Costa, que desapareceram. O samba é ainda pior. Obviamente que não é uma coisa genética, a história conta exatamente o que nós mulheres vivemos no decorrer dos anos. A música já começou com uma coisa masculina. A mulher, normalmente, é muito mais criativa, tem lamentos que o homem não tem, mas não dá para entender porque é tão difícil dar certo”, arrisca.

Para Telma, o caso de Dona Ivone não configuraria uma prova de que o universo da música não é preconceituoso, muito pelo contrário. “Como compositora, acho que ela aconteceu tarde. Mesmo assim, ela deu dignidade ao mundo da composição de samba. Acho que hoje já é menos pior que na época dela. É evolutivo, é impossível negar que

mulher seja capaz de tocar um instrumento bem, de compor bem. Agora estão aparecendo algumas pessoas como as meninas do grupo O Roda”.

“O Roda” é o nome abreviado, que acabou sendo incorporado como oficial, do grupo “Roda de Saia”, formado em 1996, por cinco jovens cariocas que se conheciam de rodas em redutos de samba do Rio de Janeiro. No começo da carreira, elas interpretavam sucessos de compositores como Zeca Pagodinho e Paulinho da Viola. Foram apadrinhadas por Martinho da Vila, que as convidou para tocar em seu bar, o Butiquim do Martinho, em Vila Isabel. A iniciativa deu certo e as meninas continuaram se apresentando por mais de dois anos no local. Depois de alguns shows em bares e casas de espetáculos da Lapa, no Rio de Janeiro, Bianca Calcagni (voz e percussão), Roberta Nistra (voz e cavaquinho), Carol D’Ávila (flauta), Geórgia Câmara (percussão) e Ana Costa (voz e violão) lançaram o primeiro disco em 2000. No álbum em questão, havia canções de Jorge Aragão, Wilson Moreira, Arlindo Cruz e Martinho da Vila, mas as meninas também reservaram espaço para canções de sua própria autoria. Em 2003, lançaram “Coisas do amor”, também com músicas delas e de artistas já consagrados.

Ana Costa é a principal compositora do grupo e agora prepara o primeiro disco solo. A jovem não nega a importância de Dona Ivone em suas composições, mas diz-se influenciada também por cantoras e compositoras de sua geração. “Acho que neste momento minha principal fonte de inspiração vem das músicas da Mart’nália, com quem toco de vez em quando”.

Mart’nália é filha do sambista Martinho da Vila. Estreou cedo, aos 16 anos, fazendo *backing vocal* em um disco do pai. Em 1987, lançou o primeiro disco, Mart’nália, com faixas de outros compositores e a sua “Na mão de Deus”. Durante a

década de 90, participou como percussionista da banda Batacotô e acompanhou Ivan Lins no espetáculo “A cor do pôr-do-sol”, no Canecão.

Mas foi somente em 2002, aos 37 anos, que ela tornou-se mais conhecida do grande público, com o disco “Pé de meu samba”, cujo título é o nome de uma composição de Caetano Veloso, feita especialmente para ela. No álbum, havia duas músicas de autoria da compositora: “Beco” e “Chega”.

Finalmente, haveria, ainda, pelo menos outras duas outras compositoras apontadas como possíveis sucessoras de Dona Ivone Lara. Nilze Carvalho, filha de um trompetista, era levada pelo pai às rodas de samba desde muito cedo. Aos sete anos já participava das feijoadas da Portela. Gravou o primeiro disco em 1981, aos 12 anos. Aos 15, viajava ao exterior. Apresentou-se nos Estados Unidos, na Europa e na Ásia. Em 1992 foi morar no Japão, onde morou por sete anos, e ganhou a vida apresentando-se em uma churrascaria.

O último álbum foi lançado este ano. “Estava faltando você”, que inclui músicas de compositores “da antiga”, como ela gosta de dizer – inclusive “Candeeiro da vovó”, de Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho. Suas, ela gravou três canções, parcerias com o pai, Cristino Ricardo.

Teresa Cristina orgulha-se da comparação com Dona Ivone Lara. Admite a grande influência da compositora em sua vida, e não apenas musicalmente. “A história de vida dela é uma coisa para se conhecer mesmo, se admirar. Não é qualquer um que consegue conquistar o espaço que ela conseguiu. Hoje ainda é difícil conquistar reconhecimento no mundo da música mas, se ficou um pouquinho mais fácil que no passado, certamente foi por causa dela”.

A cantora trabalhou muito antes de poder dedicar-se integralmente à música. Foi fiscal do Departamento de Trânsito – o Detran – manicure e vendedora de cosméticos, entre outras coisas. Começou freqüentando a casa da Tia Surica, uma das mais antigas representantes da Portela, cujas famosas rodas de samba que organiza acontecem, pelo menos, uma vez por mês. Em 1995, Teresa Cristina passou a apresentar-se em casas de espetáculos do Rio de Janeiro e sua carreira decolou. Lançou três álbuns com seu grupo, o Semente e participou da gravação de discos de outros artistas, como o da própria Surica e o do Cordão do Boitató.

Teresa Cristina orgulha-se da influência que os antigos compositores exercem em sua obra, e não esconde gostar de pesquisar sobre artistas e canções da época em que o ritmo ainda não era tido como um dos principais produtos culturais brasileiros. No livro que publicaram sobre os novos nomes do samba, Aldir Blanc, Hugo Sukman e Luiz Fernando Vianna retratam a artista como alguém que reflete, nas próprias composições, a admiração que sente pelos sambas antigos. Uma das canções mencionadas pelos autores é “Candeeiro”, que lhes chama atenção justamente pelo título, remetendo-se a um objeto raríssimo nos meios urbanos, nos dias atuais.

Mas a compositora não encara a observação como uma crítica. “Se for para fazer samba, quero que seja mesmo como se fazia. Claro que colocando a minha história, as minhas questões, mas acho que o samba de verdade, Dona Ivone fazia quando começou e faz até hoje, em pleno ano de 2005”.

Considerações finais

Pensar no significado da categoria “samba de raiz”, ou “samba de verdade”, como disse a compositora Teresa Cristina, não é um dos objetivos desta dissertação. Mas o termo, já desgastado pelos jornalistas especializados em música e pelos próprios artistas, remete a alguns fatores essenciais para a compreensão deste trabalho. Tratei, aqui, da trajetória de uma compositora do dito “samba de verdade”, que em sua longa carreira, relacionou-se com diferentes grupos e vivenciou momentos muito distintos da história da música brasileira – e do samba em especial.

A pesquisa para elaboração deste trabalho centrou-se, essencialmente, na biografia da compositora, considerando não apenas sua inserção em grande parte dos movimentos culturais que contribuíram para alterar a visão do brasileiro a respeito de sua produção musical – e, conseqüentemente, a respeito de si mesmo – mas também seu desempenho individual, a descendência negra, o fato de ser mulher, dona de casa, funcionária pública, mãe, esposa, idosa, compositora de sucesso etc.

Parti do pressuposto de que, fazendo uma espécie de micro-antropologia – ao me debruçar sobre a complexa trajetória de um determinado indivíduo – seria possível alcançar uma visão despretenhosa, mas edificante, de determinadas nuances da vida social. Tal complexidade adviria, a meu ver, não apenas da trajetória de um indivíduo singular, mas das relações, dos encontros entre diferentes visões de mundo e de universos que talvez sequer se tangenciassem, não fosse atuação desse indivíduo como mediador.

Observando a trajetória de Dona Ivone Lara, me ocorre pensar, então, se não seria o samba de raiz mais um representante da mistura brasileira – e não da “pureza”, como

sustentam alguns de seus defensores. Tentei fugir do que considero uma “armadilha”: a de separar a vida da obra da artista, o que poderia ocasionar um falso afastamento da vida social, na qual ela atua cotidianamente como um indivíduo ativo, participante, e não como um “ídolo” inatingível pelos demais.

Esse paradoxo entre a mistura e a pureza já era questionado na dissertação de mestrado sobre Caetano Veloso, apresentada por Santuza Cambraia Naves, em 1988, no Museu Nacional. Neste trabalho, a sinaliza o movimento de inclusão presente na música contemporânea, uma busca pela mistura de diferentes estilos por parte dos tropicalistas, mas também por parte de movimentos como a bossa-nova, o rock e o bebop. A isso, ela opunha a “postura fechada dos sambistas ortodoxos, por exemplo, que trabalham dentro de um campo circunscrito de temática, instrumentos e ritmos, para garantir a ‘pureza’ e a ‘autenticidade’ de seu produto indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro” (ver Conclusão de Naves, 1988).

Percorrendo os dados sobre a vida de Yvonne da Silva Lara (mais tarde “rebatizada” de Dona Ivone Lara), colhidos nas entrevistas que fiz com ela (foram pelo menos oito, com horas e mais horas de duração), com familiares, empresária, parceiros, admiradores e sambistas, propus-me a mostrar de que forma foram construídas algumas das divisões hierárquicas com as quais convivemos, ainda nos dias de hoje, em nossa sociedade. Para entender as diferentes fases da vida de Dona Ivone, foi preciso pesquisar o que se passava na sociedade brasileira em cada uma dessas etapas, e, da mesma forma, para entender os acontecimentos que transcorriam em nosso país, me foi muito útil conhecer a história da compositora e as escolhas que assumiu.

O primeiro questionamento seria em torno das relações entre gêneros em nosso país. Centrei-me no universo do samba no subúrbio do Rio de Janeiro, local onde muitos acreditam que o ritmo tenha sido criado (há controvérsias sobre o nascimento do samba ter-se dado no Rio ou na Bahia) e onde, até os dias de hoje, celebra-se o desfile das escolas, no carnaval, um dos rituais mais importantes do país. Se, como concluiu Hermano Vianna (ver Vianna, 1995), o samba carioca continua a ser um “agente unificador nacional”, isso não se deve ao fato de ele preservar a pureza, mas. Muito pelo contrário, de abarcar a mistura.

Dona Ivone Lara é tida, hoje, como uma das maiores compositoras de samba do Brasil, entre homens e mulheres. É cultuada como diva, faz shows em várias cidades – e no exterior – e seus discos têm uma vendagem bastante satisfatória. Até a obtenção da fama, todavia, um longo caminho foi percorrido e, mesmo assim, o reconhecimento só chegou na maturidade. Seu primeiro álbum foi gravado quando ela tinha 56 anos de idade, apesar de a primeira canção ter sido composta muito tempo antes, ainda na infância, aos 12. Trata-se de uma mulher negra, que cedo ficou órfã de pai e mãe, e que só alcançou a consagração como musicista depois de se aposentar como enfermeira e assistente social.

Meu principal objetivo seria, aqui, o de tentar entender que fenômenos e que traços de nossa sociedade ajudaram a compor a trajetória de Dona Ivone, a primeira mulher no mundo do samba a poder assinar suas composições – e por elas ser reconhecida, ainda que tardiamente. O que teria feito, o que ela individualmente detém para ter-se tornado a pioneira na conquista de um espaço nesse universo, até então,

exclusivamente masculino? E, ao mesmo tempo, o que a teria levado a conquistá-lo tão tardiamente e a não acreditar que a música pudesse tornar-se sua profissão?

Uma das primeiras barreiras mencionadas por Dona Ivone foi o fato de ser mulher. Ela chamou minha atenção para o grande número de homens compositores no Brasil, e para o ínfimo número de mulheres. Essa situação – como demonstrado neste trabalho – fez-se presente não apenas no mundo do samba carioca, mas em muitos outros universos.

Conversei com algumas compositoras que despontaram nos últimos anos e elas me confirmaram a dificuldade. Telma Tavares ampliou essa constatação a outros setores de nossa sociedade, dizendo ter sempre se deparado com o preconceito, mesmo fora do meio do samba – considerado extremamente machista pelas mulheres que dele tentam fazer parte dele.

As primeiras interpretações de canções de Dona Ivone em rodas de samba não foram apresentadas como sendo de sua autoria, mas como obras do primo, mestre Fuleiro, que além de influente na Império Serrano, era homem, podendo mostrar suas músicas a qualquer momento, sem temor pelas possíveis retaliações. Naquela época, as agremiações abarcavam famílias inteiras em seu núcleo e a presença da prima de mestre Fuleiro entre os bambas foi, aos poucos, sendo por ele sugerida e aceita pelo grupo. Até que um dia, ele finalmente revelou a autora daquelas e de tantas outras obras e Dona Ivone – ainda Yvonne na ocasião – tornou-se a primeira mulher a ingressar na ala dos compositores de uma escola.

Pensando no contexto da época, o fato de ser mulher atrapalhou, sem dúvida, sua consagração como artista popular. A bisavó de Dona Ivone era escrava, sua avó já nasce

apos a promulgação da Lei do Ventre Livre. Tendo antepassados que vivenciaram a relação de subordinação da mulher negra no interior da estrutura patriarcal. Ela sofreu na pele as conseqüências da morosidade em alterarem-se as relações de força entre casa-grande e senzala, já há muito estabelecidas – assim como descrito por Gilberto Freyre e Florestan Fernandes.

Se, por um lado, a mulher negra ainda podia ser vista como inferior, subalterna, por outro, Dona Ivone costumava freqüentar espaços onde o gênero feminino não contava simplesmente com a possibilidade ascensão, mas liderava. Os terreiros de candomblé constituíam uma dessas esferas.

Nesse universo com o qual Dona Ivone se relacionou de maneira muito próxima, a principal comandante do grupo é a mãe-de-santo. Yvonne casou-se com Oscar Costa, filho de um pai e de uma mãe-de-santos que, além de figuras proeminentes no terreiro, tinham grande destaque também no carnaval. Além disso, a compositora costumava freqüentar, desde a juventude, as rodas de jongo, manifestação cultural que confere grande valor à preservação das tradições afro-brasileiras.

Sem dúvida, na visão de Dona Ivone Lara e das demais musicistas entrevistadas para este trabalho, o universo do samba era – e continua, de certa forma, sendo, até hoje – bastante machista. Segundo a compositora, o preconceito teria atrapalhado sua ascensão como artista. Por outro lado, parece-me evidente que, nesse mesmo meio, a influência de tradições afro-brasileiras das camadas populares – nas quais cabem às mulheres papéis de destaque – ajudou no seu reconhecimento como personalidade pública.

Pensando no social como um conjunto de relações estabelecidas entre os diversos elementos que o compõem – e não perdendo de vista a idéia de Simmel de que essas

relações estão constantemente em processo, modificando-se, construindo-se e destruindo-se – poderíamos vislumbrar esse movimento na trajetória de Dona Ivone: o samba como elemento instaurador dessa sociabilidade.

Apesar da desigualdade social e da hierarquia presentes na sociedade brasileira, a mobilidade social, não está totalmente descartada, como vimos no caso estudado. O universo do samba, embora não autônomo, cria e recria suas próprias regras de sociabilidade. Na hora em que se está na roda, o fato de ser negro deixa de configurar um elemento de opressão para se tornar um mérito. A herança escrava jamais é apontada como motivo de vergonha ou de embaraço, mas exaltada com grande orgulho. 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 *main stream* – a fatia das gravadoras ocupada pelos grandes nomes da música (leia-se, os que vendem maior número de cópias e cujas músicas estão entre as mais tocadas nas rádios).

A trajetória da compositora – que perdeu os pais muito nova, tendo vivido boa parte da infância e da adolescência em um colégio interno exclusivo para moças – foi marcada pela busca da independência. No colégio, convivia com meninas de classes e famílias distintas, e foi estimulada a buscar sua individualidade – fosse através da participação no orfeão do Orsina da Fonseca, fosse obtendo as melhores notas da turma. A época em que viveu no internato consistiu justamente o momento em que se daria a transição da visão da mulher, como mãe e esposa, para aquela que buscaria na formação educacional e profissional a independência.

Não podemos esquecer que tratamos, aqui, não de uma intérprete, mas de uma autora, e é justamente isso o que a faz singular, pioneira. Ao longo da história, a produção artística sempre esteve ligada à criação coletiva, mas também a movimentos individualistas, como lembra nos Gilberto Velho em *Autoria e criação artística* (ver Velho, 2004). Para o autor, a arte é sempre uma ação coletiva, na medida em que “o artista como indivíduo negocia e elabora sua identidade singular dentro de uma cultura, de códigos e de relações sociais de que faz parte e que transforma com sua obra. A condição do artista como sujeito criador só pode ser devidamente compreendida se pudermos avaliar o espaço sociocultural (tradições, costumes, padrões, valores) em que se move, não como um autômato, mas como reinventor de códigos e linguagens”.

Numa época em que a maioria das mulheres se casava cedo e muitas, em seu bairro, dedicavam-se às “prendas do lar”, Yvonne optou por seguir uma profissão que lhe conferisse estabilidade financeira. Formou-se enfermeira, depois, assistente social, tendo dedicado-se ao emprego de funcionária pública até aposentar-se. Só então, pôde entregar-se exclusivamente à sua verdadeira paixão: a composição.

Depois de casar-se, aos 26 anos, ao contrário da maioria das mulheres de sua origem social, Dona Ivone não foi sustentada pelo marido. Na realidade, Oscar não ganhava dinheiro suficiente com os trabalhos esporádicos que arrumava e a compositora – além de mãe, esposa e dona de casa – sempre desempenhou também o papel de chefe de família. Para ser ouvida e acolhida, precisou traçar estratégias de conquista e sedução, nos termos de Goffman (ver Goffman, 1985). Teve de se mostrar especial, singular, e isso incluía um vestuário próprio, melodias diferentes e uma conduta organizada para atingir seu objetivo.

Entre as estratégias usadas por Yvonne estavam: mentir sobre a autoria de suas músicas – apresentadas pelo primo Fuleiro como sendo dele – tirar férias no mês de fevereiro, para afastar-se o mínimo possível da escola e contar com os amigos homens, compositores, como parceiros – o que, no princípio, facilitou sua aceitação.

O que teria feito, então, nossa compositora tornar-se uma das principais expressões da brasilidade – a despeito de ser mulher, negra e já uma senhora de certa idade? Outra observação, presente no já mencionado trabalho de Naves sobre Caetano Veloso poderia servir como uma pista para entendermos que – assim como ressaltado por Gilberto Velho (ver Velho, 2005) – a assunção da autoria não dependia exclusivamente de um movimento interno de Dona Ivone, mas de uma confluência de fatores externos que possibilitaram sua ascensão no meio musical. Na época em que a compositora começa a se destacar e grava seus primeiros discos, nosso país atravessava uma fase de notável transformação social. Naves afirma, remetendo a Octavio Paz (ver Naves, 1988 e Paz, 1984) – que a partir dos anos 60, “a ênfase no postulado da universalidade e igualdade é substituída por uma visão pluralista, em que a diferença – de raça, faixa etária, sexo etc – é cada vez mais valorizada”. Sua conclusão advém da observação de movimentos negros, feministas, homossexuais e até de associações de bairros, que naquela ocasião, ganhavam grande visibilidade.

Dava-se, assim, uma significativa mudança de perspectiva na sociedade brasileira, que abria-se ao novo e passava a perceber a diferença como um instrumento de identidade nacional. Era o momento certo para que figuras semelhantes à Dona Ivone pudessem destacar-se. Mas aí, tínhamos uma nova questão: por que somente ela despontou? Aí, sim, a resposta parece residir na postura individual da compositora; a da

matriarca, a da mulher que acreditava em sua obra não teve medo de se expor – mesmo tendo usado, no princípio, o nome de seu primo como referência. Dona Ivone se metamorfoseia constantemente em dona de casa, assistente social, mãe e na personagem que mais exige seu empenho: a de artista.

Aos 84 anos, ela não pensa em se aposentar mais uma vez. A relação com o palco é bem mais do que uma profissão, do que mera necessidade financeira. Ser diva, ser artista, exige de Dona Ivone a manutenção da forma física, da beleza, da vaidade. É no samba que ela se sente prolongando a juventude, participando da vida social exatamente como há décadas atrás.

Continuar cantando e se apresentando em exaustivas turnês pelo Brasil e pelo exterior significa para Dona Ivone – muito mais do que cansaço – a própria reafirmação da vida. Ela criou para si um pedestal no qual se vê diferente dos demais, em uma posição de *status* finalmente alçada, depois de tantos anos entre estratégias e trabalhos. Sua transformação de dona de casa em diva implica uma proximidade com a beleza (uso de roupas, cabelo e maquiagem especiais para a ocasião), com a juventude – marcada em sua voz firme – e a capacidade de exhibir seu corpo em passos de samba, presentes em sua mais tenra infância e nas mais recentes apresentações.

Anexos

Brevíssimas biografias de artistas citados neste trabalho

Adoniran Barbosa – Nascido em Valinhos, no interior de São Paulo, em 1910, é o ícone maior do samba paulista. Filho de imigrantes italianos erafazia, em suas canções, uma espécie de crônica da vida de sua cidade. Autor de grandes clássicos da nossa música, como “Tiro ao Álvaro”, “Saudosa Maloca” e “Trem das Onze”.

Adriana Calcanhotto – O último disco da cantora gaúcha foi dedicado ao público infantil, mas ela fez carreira com álbuns de música popular, destacando-se composições suas. O primeiro álbum foi gravado em 1990. Já lançou outros seis desde então.

Alcione – Cantora, instrumentista e compositora, a maranhense entrou no meio musical aprendendo a tocar instrumentos de sopro. Tocava em uma orquestra de jazz até que um dia substituiu o crooner, que estava rouco. Marrom gravou e vendeu uma série de discos de samba, pagode e música romântica.

Almir Guineto – Um dos ícones do pagode e da malandragem, nasceu em 1946, no Rio de Janeiro. Na década de 1970, fez parte do grupo de compositores que freqüentavam o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos. Na mesma época, inventou um instrumento híbrido, colocando num banjo o braço do cavaquinho. Até hoje, a criação é usada no samba.

Ângela Maria – Nascida em 1928, sonhava desde criança em ser cantora de rádio e tinha como inspiração Dalva de Oliveira, um sucesso na época. Na década de 50 gravou uma série de discos e sua voz tornou-se uma referência.

Angela Ro Ro – Nascida no Rio em 1949, começou a carreira dando “canjas” em bares do Rio. Fez carreira em um universo musical bastante diferente do samba: o rock. Em 1974, participou de festivais do gênero e se consagrou como compositora com “Tola foi você”, sua primeira música a tocar nas rádios e “Amor, meu grande amor”, com letra de Ana Terra.

Araci de Almeida – Apontada como uma das cantoras de samba do país, nasceu no Rio de Janeiro em 1914 e morreu em 1988. Gravou seu primeiro disco na década de 1930 e é considerada até hoje uma das maiores intérpretes de Noel Rosa.

Assis Valente – Nascido em 1911, começou a compor sambas no início dos anos 30. O auge de sua carreira foi em 1940, mas após a notícia de que ele teria tentado se matar, se jogando o alto do Corcovado, viu a fama se afastar. Em 1958, desesperado com sua situação financeira, suicidou-se ingerindo formicida. Entre os amiores sucessos, “E o mundo não de acabou” e “Camisa listrada”, ambas gravadas por Carmen Miranda.

Ataulfo Alves – Nascido em 1909, o compositor começou a trabalhar ainda menino para ajudar a mãe no sustento da casa. Com 18 anos, deixou o interior de Minas Gerais para trabalhar no Rio de Janeiro. Foi sambistas de maior sucesso dos anos 1940 e 1950. Primava pela elegância. Seu maior sucesso foi “Ai, que saudade da Amelia”, parceria com Mário Lago.

Beth Carvalho – Carioca, nascida em 1946, começou a carreira tocando bossa-nova, mas logo se apaixonou pelo samba. Gravou vários discos e até hoje é uma das cantoras mais atuantes no meio.

Carmen Miranda – A pequena notável nasceu em Portugal, mas mudou-se para o Brasil com apenas 18 meses. Cantora, atriz e dançarina, conquistou o Brasil e também o exterior. Tornou-se um mito.

Cartola – Nascido em 1908, no Rio de Janeiro, o grande compositor da Estação Primeira de Mangueira fundou, em 1925, com o amigo e parceiro Carlos Cachça, o Bloco dos Arengueiros, que levou à criação da escola de samba. Muitos de seus sambas foram imortalizados na sua própria voz e na de outros autores. Destaque para “As rosas não falam”, “Acontece” e “Cordas de Aço”, que tiveram várias regravações.

Clara Nunes – Nascida em 1942, ganhou o primeiro prêmio como cantora aos dez anos. Não parou mais. Em 1966, a mineira já estava morando no Rio, e gravou seu primeiro disco. Participou de uma série de festivais, dedicando-se, sobretudo, à gravação de sambas. Morreu em 1983 após uma cirurgia.

Elis Regina – Apontada até os dias de hoje como uma das maiores cantoras brasileiras de todos os tempos, a “Pimentinha”, como era conhecida ao hospitalizado. Nasceu em 1945 e faleceu em 1982, deixando uma vasta obra.

Emilinha Borba – Nascida no Rio de Janeiro, em 1923, tinha cantoras do rádio como Carmen Miranda como grande inspiração. Ela própria se tornou um ícone da música brasileira, especialmente do rádio. Faleceu em outubro de 2005.

Fátima Guedes – Nascida no Rio de Janeiro em 1958, começou a compor aos 15 anos. Fez trilha musical para peças de teatro e participou de muitos festivais, ganhando alguns prêmios. Apesar de ter gravado mais de dez discos, nunca chegou a ser um sucesso de vendas.

Ismael Silva – Nascido em 1905 na comunidade de pescadores de Jurujuba, na Baía de Guanabara, ficou órfão de pai cedo e, por isso, mudou-se com a mãe para o Rio. Compôs seu primeiro samba, “Já desisti”, aos 15 anos. A partir da década de 1920, passou a frequentar bares da cidade. Boêmio, compôs dezenas de sambas.

Joyce – Cantora e compositora, atualmente faz muito sucesso fora do Brasil, especialmente no Japão. Fez suas primeiras gravações na década de 60 e entre as principais composições está a canção “Feminina”.

Linda Batista – Famosa pelo carisma, mas também era conhecida por ser temperamental e excêntrica. Em 1959, recebeu da UBC e da Sbacem o troféu Noel Rosa. Na década de 1960, porém, começou a se distanciar da carreira de cantora. Nos anos 1980, parou de trabalhar, recolhendo-se à companhia das irmãs, em seu apartamento em Copacabana, o último imóvel que lhes sobrou. Nasceu em 1919 e faleceu em 1988.

Maria Rita – Filha de Elis Regina e do compositor, instrumentista e arranjador César Camargo Mariano tem dois discos gravados como intérprete, sempre com composições de outros artistas. Ambos venderam mais de 500 mil cópias.

Marisa Monte – Com a direção de Nelson Motta, a cantora, compositora e produtora musical lançou, em 1987, o show “Veludo Azul”. De lá para cá, lançou seis álbuns, tornando-se sucesso de público e crítica. Considerada uma das maiores cantoras brasileiras da atualidade, tem composições próprias, muitas em parceria.

Marlene – Considerada uma das grandes divas do rádio e dos programas de auditório no Brasil, ao lado de Emilinha Borba. De origem humilde, a cantora nasceu em 1924 e comou a fazer sucesso ainda na década de 40. Suas apresentações atraíam multidões até a década de 80.

Martinho da Vila – Nascido em um sábado de carnaval, o compositor foi criado no subúrbio do Rio. Aos 15 anos, compôs seu primeiro samba, "Piquenique", que foi cantado no terreiro da escola de samba “Aprendizes da Boca do Mato”. Quatro anos mais tarde, fez os primeiros sambas-enredos, e tornou-se uma referência na escola de samba Unidos de Vila Isabel.

Ná Ozzetti – Iniciou-se na carreira artística em 1978, aos 20 anos, como integrante do grupo Rumo, no qual permaneceu até 1992. Seu primeiro CD solo foi gravado em 1988, e o álbum lhe rendeu o Prêmio Sharp de cantora revelação. Te composições em parceria com Luiz Tatit e Itamar Assumpção.

Nara Leão – A musa da bossa-nova, cantora de voz tida como pequena, recebia em seu apartamento, em Copacabana grandes nomes da música brasileira, que, mais tarde, seriam apontados como criadores do ritmo.

Noel Rosa - Nascido no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, o "Poeta da Vila" viveu apenas 26 anos, mas deixou uma vasta obra. Considerado um dos maiores compositores de samba de todos os tempos, é mais reconhecido como tal que como cantor. Compôs “Feitio de Oração”, “Feitiço da Vila” e “Conversa de Botequim”, entre outros clássicos da música brasileira.

Pitty – Aos 28 anos lançou recentemente seu terceiro CD, Anacrônico. Considerada uma das revelações do rock brasileiro, é apontada como sucessora de Rita Lee, entre as mulheres que se dedicam ao ritmo.

Rita Lee – Apareceu pela primeira vez em 1967, aos vinte anos, no Festival de Música Popular Brasileira da Tv Record, acompanhada pelo seu grupo de “rock psicodélico”, Mutantes. Tornou-se mais popular depois de seguir em carreira solo, sempre em companhia do marido, Roberto de Carvalho. É autora de grandes sucessos da música brasileira, como “Mania de Você” E “Lança Perfume”.

Sandy - Filha do cantor sertanejo Xororó, da dupla Chitãozinho e Xororó, formou quando tinha apenas 6 anos, uma dupla com o irmão, Júnior. Cantando a música “Maria Chiquinha”, de Geysa Bôscoli e Guilherme Figueiredo, os dois se lançaram ao sucesso. Lançaram mais de uma dezena de discos, bateram vários recordes de vendas e se tornaram ícones para muitas crianças brasileiras.

Sueli Costa – Lançou no Brasil seis álbuns desde o primeiro, em 1975. Nascida em 1943, no Rio de Janeiro, começou a tocar violão aos 15 anos. Três anos mais tarde, compôs a bossa-nova “Balãozinho”. Em 1967 sua canção “Por exemplo você”, parceria com João Medeiros Filho, foi gravada por Nara Leão. A partir daí, ela participou de vários festivais e foi gravada por outros intérpretes.

Vanessa da Matta – Cantora e compositora com diversos *hits* radiofônicos, teve seus primeiros sucessos gravados por Chico César (“A força que nunca seca”) e Maria Bethânia, em dupla com Caetano Veloso (“O canto de Dona Sinhá”). Seu último álbum, “Essa boneca tem manual”, a lançou de vez no mercado como compositora e intérprete.

Wilson Batista – O compositor começou a carreira, freqüentando os cabarés da Lapa, no Rio de Janeiro. Tornou-se amigo de “malandros” da época, foi preso várias vezes. Foi, ao lado de Noel Rosa, um dos grande nomes da composição de sambas nos primórdios do ritmo.

Zélia Duncan – Iniciou sua carreira musical em 1981, em Brasília, mas só foi gravar o primeiro álbum nove anos mais tarde, morando no Rio. Suas composições pop fizeram de alguns de seus álbuns grandes sucesos de venda. “Zélia Duncan”, de 1994, foi incluído na lista dos Melhores Álbuns Latinos da revista americana "Billboard" e recebeu o Disco de Ouro (100.000 cópias vendidas). Em 1998, recebeu o Disco de Platina pelas 250.000 cópias vendidas do álbum.

Referências bibliográficas

ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB – A História de Um Século*. Rio de Janeiro: Funarte. 1998.

ALENCAR, Edigar de. *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos. 1965.

_____. *Nosso Sinhô do Samba*. Rio de Janeiro: Funarte. 1981.

ALVES, Andréa Moraes. *A dama e o cavaleiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2004.

_____. “Família, sexualidade e velhice feminina”. In: HEILBORN, Maria Luiz, DUARTE, Luiz Fernando Dias, PEIXOTO, Clarice e BARROS, Myriam Lins de (orgs), *Sexualidade, família e ethos religioso*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária. 2005.

BAHIANA, Ana Maria, WISNIK, José Miguel de e AUTRAN, Margarida. *Música popular*. Rio de Janeiro: Europa. 1979.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa. 2000.

BARROS, Myriam Moraes de. *Autoridade & Afeto: avós, filhos e netos na família brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987.

_____. “Testemunho de vida: um estudo antropológico das mulheres na velhice”. In: BARROS, Myriam Moraes de, *Velhice ou terceira idade?* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas. 1998.

_____. “Velhice na contemporaneidade”. In: PEIXOTO, Clara Ehlers (org.) *Família e envelhecimento*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2004.

BECKER, Howard S. *Outsiders: Studies in the sociology of deviance*. Nova York: Free Press. 1963.

_____. “Part III. The Processes of Personal Change”. In: BECKER, Howard S.. *Sociological Work: Method and Substance*. Chicago, Aldine Publishing Company. 1970.

_____. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.) *Arte e Sociedade, ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 1977.

_____. *Art Worlds*. Berkley e Los Angeles, University of California Press. 1982.

- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1986.
- BERGSON, Henri. *La energia espiritual*. Madrid: Editora Espasa Calpe. 1996.
- BLANC, Aldir, SUKMAN, Hugo e VIANNA, Luiz Fernando, *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2004.
- BRAGA, Leandro. *Primeira Dama: A música de Dona Ivone Lara*. Livro de partituras. Rio de Janeiro: Gryphus. 2003.
- CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar. 1996.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*, volume 2. Rio de Janeiro: MEC/INL. 1962.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.
- _____. *Carmen: Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ. 1994.
- COSTA, Sandra Regina Soares da. *Bricoleur de rua: um estudo antropológico da cultura hip-hop carioca*. Rio de Janeiro, PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ (dissertação de mestrado). 2002.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Codecri. 1984.
- DIONY. “As damas do samba. Jovelina Pérola Negra & Dona Ivone Lara”. In: Revista Raça Brasil, São Paulo. Março de 1998.
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: essai sur le système des castes*. Paris: Gallimard. 1966.
- _____. *Homo Aequalis: genèse et épanouissement de l'idéologie économique*. Paris: Gallimard. 1977.
- _____. *Essais sur l'Individualisme: Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris: Esprit/Seuil. 1983.
- DURHAM, Eunice R. “Família e reprodução humana”. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*, volume 3. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1983.

DURKHEIM, Émile. *L'Éducation Morale*. Paris: PUF. 1963.

EFEGÊ, Jota. *Ameno Resedá: O Rancho que foi Escola*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes. 1965.

_____. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE. 1979.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1995.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Editora Dominus/USP. 1965.

_____. e BASTIDE, Roger. *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional. 1971.

FERREIRA, Angela Cristina e ARMEL, Paulo. ... *eternamente Rainha, Emilinha Borba*. Rio de Janeiro: Triângulo, Design e Produções Gráficas. 2005.

FORTES, Meyer. *Oedipus and Job in West African Religion*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983.

_____. "Age, generation and social structure". In: KERTZER, D; KEITH, J. (Orgs) *Age and anthropological theory*. Ithaca: Cornell University Press, 1984

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, volume 1. 1982.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. 14ª edição revista. São Paulo: Global. 2003.

_____. *Casa-Grande e Senzala*. 50ª edição revista. São Paulo: Global. 2005.

GANS, Herbert J. *Popular culture and high culture*. Nova York: Basic Books Inc, Publishers. 1974.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora. 1989.

GOFFMAN, Erwin. *A representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes. 1985.

GOLDENBERG, Miriam. *De perto ninguém é normal: Estudos sobre corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Record. 2005.

HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*. Nova York: Vintage Books. 1951.

HEILBORN, Maria Luiz de Amorim. *Dois é par: conjugalidade, gênero e identidade*. Rio de Janeiro: Garamond. 2004.

HOBBSAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 13ª edição. Rio de Janeiro: José Olympo. 1979

HUGHES, Hughes, Everett C. *The Sociological Eye*. Chicago: Aldine. 1971.

MACHADO, Luiz Antônio. “O significado do botequim”. In: Centro Latino Americano de Pesquisas em Ciências Sociais, Ano 12, número 3, julho-setembro de 1969.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá*. Um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1978.

NAVES, Santuza Cambraia. *Objeto não identificado*. A trajetória de Caetano Veloso. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ, 1988.

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.

NEVES, José Roberto Santos. *Maysa*. Coleção de livros “Grandes nomes do Espírito Santo”. Vitória: Contexto Jornalismo e Assessoria Ltda/ Núcleo de projetos culturais e Ecológicos. 2004.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense. 1996.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Quatro Artes-INL. 1969.

SALEM, Tânia. “Mulheres Faveladas: ‘com a venda nos olhos’”. In: *Perspectivas antropológicas da mulher*, volume 1: Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1981

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *Mulher Negra Homem Branco. Um breve estudo do feminino negro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SCHUMAHER, Schuma (organizadora). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2000.

SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1979.

SILVA, Marília Barbosa da. *Silas de Oliveira, do jongo ao samba-enredo*. Rio de Janeiro: Funarte. 1981.

SINGER, BEN. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.” In: *O cinema e a invenção da vida moderna*. Org Leo Charney e Vanessa R. Schwartz. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.

SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago: University of Chicago Press. 1971.

_____. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio (org.) *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara. 1987.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e máscaras: a busca da identidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...* Rio de Janeiro: J.C.M. Editores. 1969.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

_____. *A Música Popular no Romance Brasileiro* (vol II: séc XX [1ª parte]). São Paulo: Editora 34. 2000.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro, Zahar. 1981.

_____. “Projeto, emoção e Orientação em sociedades complexas”. In: VELHO, Gilberto, *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987.

_____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1994.

_____. “Biografia, trajetória e mediação”. In: VELHO, Gilberto e KUSHNIR, Karina, *Mediação, Cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2001.

_____. *Autoria e criação artística*. Comunicação apresentada no Colóquio “Artifícios e Artefactos: entre o literário e o antropológico”. Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, RJ, 9/9/2004.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988.

_____. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor e Editora UFRJ. 1995.

_____. “A meta mitológica da democracia racial”. In: FALCÃO, Joaquim e ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de (orgs). *O Imperador das Idéias. Gilberto Freyre em questão*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2001.

VIANNA, Leticia. *Bezerra da Silva: produto do morro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1999.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte/ FGV. 1997.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.