

DONA IVONE LARA: VOZ E CORPO DA SÍNCOPIA DO SAMBA

by

KATIA REGINA DA COSTA SANTOS

(Under the Direction of Susan Canty Quinlan)

ABSTRACTS

By starting off with redefinitions of the musical term, syncope, this study centers on the importance of the historical and social contribution of samba to Afro-Brazilian cultural history of Rio de Janeiro and by extension, to Brazil by examining the work of contemporary composer, singer and lyricist, Dona Ivone Lara, an octogenarian dedicated to composing and performing Samba. Lara's work is chosen for its quality to illustrate the trajectory and representativeness of historical and theoretical contributions to a formation of Black Brazilian culture.

Samba is an under theorized art form or cultural manifestation in the country. As Samba is one of the strongest manifestations of popular cultural Brazil, it is critical to examine Lara's work in light of keeping tradition alive. Samba's history is often taken for granted or is characterized as an innate component of Black Brazilian culture. This genre of Brazilian music becomes the national emblem, which is used by official and political Brazilian institutions and non-Brazilians to identify Afro-Brazilian contributions to nationalism and *negritude*. However, this study shows that these concepts are not that easily accepted in the country, and it explains also the origins of the blackness attached to the history of Samba and their supporters and contributors.

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo examinar a concepção histórica e social do samba, uma das mais importantes formas de manifestação cultural no Brasil. A obra e carreira da cantora e compositora Dona Ivone Lara serão aqui examinadas como uma forma de ilustrar a trajetória e representatividade dos fundadores do samba carioca e daqueles que ainda hoje fazem do samba uma cultura em constante movimento. A obra de Lara servirá também de ilustração para a discussão acerca do mito da não-intelectualidade das produções culturais negras, aquelas que se apresentam em forma de texto, principalmente. Esta será também uma forma de colocar em debate a representatividade, ou não, dos afro-brasileiros no panorama cultural brasileiro, com ênfase na cidade do Rio de Janeiro, cidade de origem de Lara e do que hoje conhecemos como samba brasileiro. A nacionalidade e “negritude” desse gênero musical será um outro aspecto a ser examinado. Neste sentido, a produção artística de Lara e de alguns outros sambistas serão examinadas como textos artísticos, informativos e representativos do lugar social e da etnicidade de seus criadores, tendo alguns fatos históricos brasileiros como pano de fundo das diferentes épocas à que nos referiremos.

INDEX WORDS: Cultura Popular, Relações Raciais, Negros, Samba, Música Brasileira,
Música Popular

DONA IVONE LARA: VOZ E CORPO DA SÍNCOPIA DO SAMBA

by

KATIA REGINA DA COSTA SANTOS

B.A., Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brazil, 1996.

M.A., Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brazil, 2000.

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements of the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2005

© 2005

Katia Regina da Costa Santos

All Rights Reserved

DONA IVONE LARA: VOZ E CORPO DA SÍNCOPA DO SAMBA

by

KATIA REGINA DA COSTA SANTOS

Major Professor: Susan Canty Quinlan

Committee: Lesley Feracho
Betina Kaplan
Luiz Correa-Diaz
Robert H. Moser

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2005

SUMÁRIO

	Página
CAPÍTULOS	
I. Introdução	1
II. Música Popular e Relações Raciais no Brasil: Dona Ivone Lara, Uma Ilustração Mais-Que-Perfeita.	9
III. A música popular no cotidiano brasileiro	77
IV. Dona Ivone Lara, a Griot de Narrativa Sincopada.....	94
V. Conclusões	132
Referências.....	137
Apêndix	147

CAPÍTULO I

Introdução

O corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do Negro. (11)

A síncopa [. . .] é uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. [...] A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. (Sodré, Samba, o dono do corpo 25-6)

O título deste trabalho, “Dona Ivone Lara: voz e corpo da síncopa do samba”, deve ser considerado como uma chamada para a tentativa de uma nova perspectiva de leitura do samba como movimento cultural, e da artista Ivone Lara como um de seus intelectuais mais importantes. Há muitos estudos dedicados à importância da síncopa para o samba brasileiro – tanto para o samba como canção, quanto para o samba enquanto dança – e sua possível influência na canção brasileira de um modo geral. Não sabemos ainda se a designação técnica da síncopa pode ser pensada como uma metáfora para a história do samba e do negro brasileiro. Sabemos, entretanto, que no momento em que surge o gramofone no Brasil, o “uso sistemático das síncopas na linha melódica do canto revelava, nesse momento, uma conquista técnica imprescindível para atender às constantes solicitações do novo mercado musical” (Tatit, O século da canção 169). Este fato fez com que os estudiosos da cultura brasileira tivessem suas certezas e teses

embaralhadas pelo fenômeno avassalador da expansão da canção popular no país. Esta reviravolta seria parte de um processo que teria sido acelerado pelo aparecimento do gramofone, que deu aos sambista ainda mais elementos para exercerem suas criatividades sem abrirem mão do improviso, marca registrada dos compositores de samba, como afirma Luiz Tatit:

O salto dos improvisos espontâneos para o registro em disco fez com que os sambistas brasileiros rapidamente se imbuíssem, ainda que de modo inconsciente, da nova técnica de fixação sonora que, paradoxalmente, previa a convivência de formas estáveis e instáveis de canto. (O século da canção 41)

O intelectual Muniz Sodré, por exemplo, no prefácio da segunda edição de seu livro Samba o dono do corpo, diz ter achado necessária a reedição do mesmo livro porque, segundo ele, “nada foi publicado [desde então] que desse continuidade ou mesmo refutasse a sua linha argumentativa.” E Sodré finaliza seu prefácio com um mote do qual nos valeremos aqui: “na verdade, havíamos partido de um ponto considerado obscuro por Mário de Andrade – a questão da síncopa interativa nas músicas da diáspora negra – e que nos pareceu, este sim, o verdadeiro ‘mistério do samba’ (7),” diz o autor fazendo uma clara alusão ao Livro de Hermano Vianna, O mistério do samba. Pois para Vianna o samba seria um tipo de resistência cultural permitida, cooptada pelo poder e pela indústria cultural, o que faz com que o autor fique intrigado com a aceitação do samba por parte da população brasileira como “produto nacional”. Não trataremos aqui de resolver tal mistério, mas nada impede que nosso estudo seja um caminho revelador para Vianna.

Nós nos ocuparemos aqui da interatividade que cerca a síncope, mas a síncope como conceito e não como característica técnica de um estilo musical, no sentido do qual se ocupam os musicólogos. A definição da síncope apresentada por Muniz Sodré em um estudo que se propõe a analisar o samba como sujeito e não como objeto de pesquisa, assumindo também, segundo o autor, todos os riscos do “envolvimento da paixão”(Sodré, 10), pode vir a estabelecer uma interessante parceria com este trabalho. A diferença está no fato de que não é nossa intenção ativar paixões, mas sim desafiar antigas e modernas visões limitadas do samba, que acreditamos ser um movimento que pode ser lido também – assim como é feito com a Bossa Nova e a Tropicália – como movimento cultural e intelectual que foi se transformando ao longo dos anos e que estará sempre em transformação.

Denominar os acontecimentos relacionados ao universo do samba como “movimento” é uma leitura por si só diferenciada das formas como o samba e seus atores têm sido estudados desde sempre. O fato de este movimento ter como protagonistas os negros brasileiros faz com que as tentativas de legitimação deste fenômeno cultural ativem conceitos abstratos como *paixão* e *mistério*, o que revela uma flagrante conseqüência das idéias miscigenadas acerca da realidade do negro brasileiro dentro desta falida concepção da nação como “berço de misturas.” Tudo isso faz com que os teóricos do samba ainda pisem em campo minado. A consciência que têm das minas que surgirão no caminho de suas teses quando estas chegam aos meios intelectuais, não deixa que o samba saia do espaço do folclore, dos espaços das discussões apaixonadas, ou mesmo do espaço da alegoria da resistência permitida. Nenhuma dessas abordagens nos servem. Este seria o motivo pelo qual o citado livro de Muniz Sodré não estabelece com este trabalho uma perfeita parceria, ainda que ambos

partam da idéia de síncopa como espaço a ser preenchido pelo corpo negro. Este será o corpo com o qual preencheremos a síncopa do samba como metáfora mais-que-perfeita, será o de Dona Ivone Lara, mulher negra, carioca, cantora e compositora de samba. A voz com a qual a mesma metáfora será preenchida também será a de Lara, que algumas vezes, cederá espaço aos seus parceiros e companheiros de luta. É interessante notar que num trabalho que terá letras de música como texto a ser analisado, a fala também ganhará uma outra dimensão, por ser o canto “uma dimensão potencializada da fala” (Tatit, O século da canção 41).

Esta fala será apresentada como voz, na concepção social que o termo carrega, visto que este trabalho se propõe a dar voz a uma produção intelectual sempre negada como tal. E se tivermos em mente que a voz da canção pode ser lida como uma extensão da fala, mais palpável se torna esta voz do samba como produção intelectual concernente à vida privada dos negros cariocas. Mais legitimidade adquire Lara e seus *colleagues* como autênticos etnógrafos, historiadores, antropólogos, poetas e – mais importante – cronistas desse mundo obscurecido pelo reflexo de seus agentes. Nossa tese é a de que o samba como canção, é crônica em poesia e/ou prosa que nos fala de uma experiência de vida da qual não se ocupam os trabalhos que prezam pelo fazer intelectual. Queremos provar que num mundo que passa por transformações de todo tipo em velocidade estonteante, todos querem se fazer representar de alguma forma. E num país com uma complexidade como a do Brasil estas mudanças serão ainda mais reivindicadas. E são também necessárias, como comprovam algumas linhas de pesquisa de cunho “recuperador” nas mais variadas áreas. “Dona Ivone Lara: voz e corpo da síncopa do samba” é um estudo que surge nessa linha de recuperação histórica-cultural-social que cabe na mesma linha do livro Eu não sou cachorro, não: música popular

cafona e ditadura militar, de Paulo Cesar de Araújo, no qual pretendo analisar o momento da revisão do que se entende como cultura brasileira.

Há no Brasil hoje uma sede de informação e uma onda, cada vez maior, de conscientização histórico-social que há de mudar o rumo de muitas coisas no país, ainda que este seja um processo demorado. O que nos propomos a realizar aqui – com muita clareza de intenções – é resultado primeiro dessa inquietação de espírito que, impulsionada por essa tomada de consciência tardia que se alastra pelo país, em todas as instâncias, bem canalizada pode gerar bons frutos. Ou pelo menos pode estimular novas abordagens, dais quais nos queremos parte. Ter o campo do samba como espaço a ser explorado é um desafio. É um estimulante desafio.

Uma vez que tenhamos coberto uma necessária historicidade sobre o samba, primordial à compreensão dos textos de autoria de Dona Ivone Lara e seus parceiros, verificaremos algumas dessas composições que aqui serão tratadas como “textos” porque não teremos a melodia, e queremos rever de forma crua, sem outros aparatos, a mensagem que traz essa narrativa tão peculiar. É bom acrescentar que não se estará aqui procurando por verdades. As vozes subalternas desse espaço cultural será o ponto central desse trabalho. As verdades do Novo Mundo são etéreas, suscetíveis, transitórias, por habitarem um universo regido por transformações de várias ordens, em constante movimento. Este cenário difuso é onde reside a cultura negra brasileira. Independente do conceito que tenhamos de cultura negra, o Brasil “miscigenado” será o espaço de transformações dessa mesma cultura, sem que ela nunca deixe de ser [socialmente] negra.

Assim sendo, diríamos que até mesmo o que chamam de “imposição” da cultura e religião dominantes sobre as similares africanas teria sido assimilado e transformado, com legitimidade, numa moderna cultura negra, mesclando-se à cultura negra primeira, aquela que teria sido gerada no Atlântico que se fez negro pela medonha história nele inscrita: a escravidão negra. Seguindo essa linha de hibridização inevitável, Stuart Hall nos diz ainda que para que melhor percebamos este “negro” da contemporânea “cultura negra” não podemos perder de vista a heterogeneidade, multiplicidade desse negro dessa cultura negra. Não seria mais possível falar de uma homogeneidade das populações negras espalhadas pelo planeta, fora de África – onde certamente não há e nunca houve homogeneidade incontestada. Hall diz ainda que quando nos referimos a cultura popular onde o negro se expressa, falamos de um espaço mítico, de seres míticos, que simbolizam mais do que representam. Entendemos, então, que este “negro” nascido dessa dinâmica possui consciência e identidade múltiplas, fato de suma importância para os que se propõem a investigar qualquer aspecto da diáspora negra.

Seria muito ingênuo de nossa parte imaginar que o negro em relação com o outro não teria sua identidade afetada. O hífen que constrói identidade, não apresenta a segunda parte da formação da mesma (i.e. african-american) apenas como identificação de espaço geográfico. Seria tolice ler esta construção social, essa hifenização, como tal. E como falamos de uma população que faz parte da diáspora negra, a primeira parte do hífen – ainda que imaginário – seria uma alusão direta ao seu lugar de origem: a África negra. Mas esta África é mais que um espaço geográfico, é uma marca, uma matriz delineadora, como teoriza Stuart Hall:

A “África”, não apenas na retenção das palavras e estruturas sintáticas africanas na língua ou nos padrões rítmicos da música, mas na forma

como os jeitos de falar africanos têm estorvado, modulado e subvertido o falar do povo [da diáspora negra] . . . A África passa bem, obrigado, na diáspora. Mas não é nem a África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram seqüestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco “continentes” diferentes embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora. A “África” que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial. (Da diáspora 40)

Dona Ivone Lara com toda a sua representatividade, será a nossa bússola nessa experiência. Lidaremos com o texto (a voz) e a personalidade (o corpo) de Lara, como uma forma de identificar a sua contribuição para o preenchimento da síncopa dessa categoria de música da diáspora negra: o samba. Esta abordagem muito provavelmente fará com que sejamos sempre confrontados com a dualidade apresentada pela questão centro/margem, opressor/oprimido, dominador/dominado. Aliás, esta situação é uma constante nos estudos da música popular no Brasil – mesmo quando não verbalizada. Todo o tempo em que fala-se, estuda-se, pesquisa-se, discorre-se sobre cultura popular, ou cultura de massa, há que se levar em conta tais dualidades não importando em que cenário tal aspecto seja examinado. Portanto, fazendo uso ou não – nomeadamente – dessas dualidades, a idéia dessas dinâmicas percorrerá todo o trabalho que aqui apresentamos. Não poderia ser diferente num trabalho que se propõe a examinar o que convencionou-se chamar de cultura negra, e dentro desta cultura negra, o samba.

Longe de qualquer pretensão, mas certos de uma necessária contribuição, este trabalho se quer um elemento possível de preenchimento da síncopa da história do negro no Rio de Janeiro. Ao apontarmos para a importância da música popular que inicialmente não possuiria um valor de produto intelectual – o que a diferencia da MPB canônica – estaremos colocando em questão uma outra leitura possível de textos que são consumidos pela grande maioria da população, e que portanto não podem e não devem ser ignorados. Assim sendo, este trabalho é também um espaço de aceitação e legitimação dessas vozes, que mais adiante se materializarão de forma variada.

CAPÍTULO II

MÚSICA POPULAR E RELAÇÕES RACIAIS NO BRASIL: DONA IVONE

LARA, UMA ILUSTRAÇÃO MAIS-QUE-PERFEITA

*Ivone Lara, Ivone Lara
Ivone Lara é fruta rara
É fruta rara, é fruta rara
É fruta rara Ivone Lara*

*Tem sentimento profundo
esta compositora
Pessoa tão bela
Vou conclamar todo
mundo
A dizer o nome dela*

Ivone Lara, Ivone Lara...

*É uma dama do samba e o
seu coração
É Império Serrano
Tem elegância nos passos
O seu samba é soberano*

Ivone Lara, Ivone Lara...

Tocando o seu cavaquinho

*Emana um astral
maravilhoso
E até sem
acompanhamento
Ela canta bonito e samba
gostoso*

Ivone Lara, Ivone Lara...

*Dona Ivone é uma estrela
Que brilha no meu
firmamento*

Ivone Lara, Ivone Lara...

*Viajando pelo mundo
É sempre aplaudida com
merecimento*

*É fruta rara, é fruta rara
Essa Dona Ivone Lara*

Martinho da Vila

Estes versos são da música “Dona Ivone Lara”, do cantor e compositor de samba Martinho da Vila¹, composta em homenagem à “dama do samba”. Este termo foi carinhosamente cunhado pelos parceiros e admiradores do trabalho da também sambista Ivone Lara, sendo esta mais conhecida como Dona Ivone Lara. A partir de

¹ Composição do próprio Martinho, gravada no CD Martinho da Vila, da roça e da cidade, de 2001.

certo momento de sua carreira, a forma genérica de tratamento, *dona*, é incorporada ao seu nome. Surge então o seu nome artístico. No Brasil de hoje, *dona* é um termo que pode significar “mulher”, “senhora”, “moça”. Mas não foi sempre assim. Segundo o Dicionário Aurélio, “*dona*” significa também “título de tratamento honorífico que antecede o nome próprio das mulheres pertencentes às famílias reais de Portugal e do Brasil”². Mesmo que tal herança real não pertença à ficha de apresentação de Ivone Lara, devemos manter em mente esta outra acepção da mesma palavra para que possamos, mais tarde ao longo deste trabalho, verificar se faria algum sentido conferirmos tal título à artista que será aqui apresentada. Por enquanto nos confere dizer que Dona Ivone Lara será apresentada por nós com muita propriedade, em muitos sentidos.

Embora não estejamos tratando ainda da qualidade do trabalho que se propõe a falar de tão importante personagem, cumpre dizer que não estaremos discutindo, apenas, uma única cidadã brasileira, carioca e octogenária; visto que ela nos servirá de fonte prestimosa de informações sobre os seus iguais: os negros cariocas e suas histórias e estórias. Com Lara pretendemos resgatar, o máximo que pudermos, a “vida privada” dos negros no Rio de Janeiro, principalmente, a partir da década de trinta. Evidentemente, ao falarmos dessa mulher negra carioca, conseqüentemente, estaremos dando vida a muitas outras vozes do cenário nacional, não só do Rio de Janeiro. E mais importante ainda: o cenário privilegiado por nós será o espaço da música popular brasileira. Carece ainda ressaltar que teremos que especificar a qual “música popular brasileira” estaremos nos referindo ao enfocarmos em Lara e no mundo do samba – seu campo de atuação.

² Dicionário Aurélio, versão eletrônica, 2000.

Não só na necessidade de fazermos um recorte dentro do tema, mas principalmente por querermos falar de música popular e relações raciais no Brasil, optamos por Lara como o artista a ser estudado. Na frase anterior masculinizamos o termo artista, para que fique claro que Lara não foi nossa opção entre as mulheres apenas, e sim entre os artistas em geral – segundo a regra gramatical das línguas indo-européias “o masculino é o termo [gênero] não marcado; o feminino o termo marcado”³. Mas, esclarecida a frase no masculino, ficamos na necessidade de ressaltar que o fato de estarmos tratando aqui de uma mulher, e uma mulher negra, não será maculado por nenhuma razão, ou mesmo necessidade lingüística.

Por passarmos a lidar com uma digna representante do cenário cultural popular brasileiro, e no campo da música, por ser ela compositora e cantora, estaremos o tempo todo, também, nos reportando à cultura popular brasileira, e não apenas à música popular brasileira. Como o termo “cultura popular brasileira” pode nos trazer muitas discussões e indefinições por si só, aqui esta categoria será apenas o pano de fundo do assunto a ser examinado: os negros brasileiros no mundo da música popular brasileira. Desta forma, inevitavelmente, estaremos falando de relações raciais no Brasil. Optar por Lara nos coloca a necessidade de não expandirmos por demais os temas abordados, visto que ela nos serviria de mote para muitas outras discussões ainda no mesmo cenário – o Rio de Janeiro, e o Brasil, de ontem e de hoje – como por exemplo, as relações de gênero no plano cultural do país; Estado e produção cultural nas camadas populares; mulheres de baixa renda e educação; a mulher [negra] de baixa renda e a construção do conhecimento, e outras. Como já foi dito aqui, o fato de ser Lara uma mulher não será negligenciado, até porque em certos momentos este fato, por si só, se

³ Nova Gramática do Português Contemporâneo, de Celso Cunha, edição de 1985, pg. 182.

fará notar indubitavelmente. Mas antes que avancemos mais, cumpre-nos apresentar o perfil de Dona Ivone Lara.

Yvonne Lara da Costa, nome de batismo, nasceu no Rio de Janeiro a 13 de Abril de 1921. Conviveu pouquíssimo com o pai, João da Silva Lara, e perdeu a mãe, Emerentina, quando tinha apenas doze anos de idade. Mesmo quando sua mãe ainda vivia, Lara já era aluna interna da escola Orsina da Fonseca, um internato para meninas, onde permaneceu depois da morte da mãe até os dezesseis anos. Aos nove anos de idade foi mandada para esse colégio interno de onde só deveria sair quando completasse dezoito anos. Mas pouco antes de atingir esta idade seu tio, Dionísio Bento da Silva, decidiu que seria melhor que a menina fosse morar com a família dele, penalizado que estava pelo quase-abandono da mesma, como afirmar Lara em entrevista concedida à revista Advir⁴:

Antes de sair do colégio interno, fiquei órfã de mãe e fiquei mais dois anos sem sair da escola, eles [o tio e a família deste] é que vinham me visitar. Então meu tio disse assim: “de hoje em diante ela vai ficar lá em casa, não custa nada levar ela pra casa, não é possível esta menina ficar assim dentro do colégio interno” (30).

Em entrevista a nós concedida⁵, Lara afirma que suas memórias do tempo de interna lhe trazem muito boas recordações. Este depoimento contraria em muito o senso comum sobre instituições deste gênero no Brasil, visto que as mesmas, tanto hoje quanto à sua época, são tidas como casas de crianças “abandonadas”, mesmo em referência às crianças que recebem visitas periódicas dos pais, ou mesmo de parentes

⁴ ASDUERJ (Associação de Docentes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), agosto/setembro, 2003.

⁵ A transcrição inédita encontra-se em anexo.

próximos. Aliás Lara faz a mesma declaração na maioria das entrevistas que concede, como neste outro trecho da entrevista à Advir, ao comentar a decisão do tio de tirá-la do internato e levá-la para viver com sua família:

Eu já tinha me habituado, já gostava do colégio interno, pra mim tanto fazia sair, como continuar no colégio, éramos trezentas alunas internas... Eu tive uma infância ótima, no colégio interno não podia ser melhor. De vez em quando eu estou num show e me deparo com uma ou duas [delas] que vão lá me ver, eu fico radiante de vê-las. (30)

Não sabemos ainda se esta seria uma declaração de um ser resignado, que não se propõe a reclamar da vida em público, ou se teria sido este momento de sua vida realmente saudável, como cremos que deva ser a vida de uma criança. Mas já sabemos com certeza que o fato de ter ido para um internato ainda tão jovem foi preponderante para que ela adquirisse um tipo de educação formal não muito comum às crianças pobres e negras do Brasil de então. Na verdade Lara nos diz que esta teria sido uma promessa feita à sua mãe por uma de suas patroas quando dona Emerentina encontrava-se bastante adoentada:

Então, a patroa da minha mãe, que gostava muito da minha mãe, antes de a minha mãe morrer ela disse: “A única coisa que eu posso fazer pela sua filha, já que você não quer me dá ela de papel passado, eu vou cuidar da educação da sua filha”. Ela [a patroa] trabalhava num colégio municipal que tinha trezentas alunas internas. Então ela me internou, e nesse colégio interno foi que então houve essa modificação toda. Eu ali aprendi a ler, escrever. E fui seguindo os regimes do colégio interno, que era bem rígido.

E foi ótimo pra mim. Porque se eu fosse criada aqui fora eu não ia ter estudado tanto. (Entrevista)

A partir dessa passagem, podemos perceber um outro aspecto bastante interessante do universo de Lara: o seu linguajar. Sua linguagem será também considerada neste trabalho, por representar, em muitos sentidos, o linguajar característico de um determinado grupo social no Brasil: as pessoas pobres em geral e os negros, conseqüentemente. E o que nos chama a atenção, neste momento, para tal possibilidade e fato é a expressão “de papel passado”. Esta expressão é bastante corriqueira entre as camadas populares no Brasil, e significa realizar qualquer transação legalmente, com papéis passados em cartório. Como a prática de adoção no Brasil sempre se deu muito informalmente – podemos dizer inclusive que arbitrariamente – sempre houve a diferença entre uma criança que alguém “pegou para criar”, na grande maioria das vezes registrando a mesma no próprio nome, como filho biológico, e a criança que é legalmente adotada por alguém, numa transação de “papel passado”. Esta prática vem sendo coibida o máximo possível no país, principalmente nos grandes centros. Mas o que esperar encontrar, por exemplo, nos sertões brasileiros, principalmente, onde comunidades inteiras muitas vezes não possuem nem mesmo registro de nascimento? Com certeza o termo ainda é empregado com recorrência e propriedade em muitas partes do país.

Retomando a questão da educação, o que torna Lara um caso assaz interessante, é o fato de que apesar de sempre ter prezado muito a oportunidade que teve de estudar o máximo que pôde, o mundo do samba sempre foi uma realidade da sua vida, sendo parte mesmo integrante de sua formação, em todos os sentidos. Também não poderia ser diferente, vindo ela de uma família de cantores, compositores, batuqueiros,

jongueiros (participantes de rodas e jongo, manifestação cultural da qual falaremos mais adiante) e o que mais pudesse ser atribuído à comunidade a qual sempre pertenceu, a comunidade dos sambistas cariocas, estando entre eles alguns dos nomes mais importantes da história do samba carioca.

Não podemos perder de vista também que Lara foi uma menina negra, pobre e estudante num período – infelizmente, nem tão remoto assim – em que o máximo que uma pessoa negra poderia almejar fora dos subempregos era conseguir desenvolver algum talento musical, o que lhe permitiria fugir dos “empregos de pretos”, como domésticas, enfermeiras, prostitutas e, para um pequeno número, professoras. O natural era, quando possível, tentar aprender a ler, e logo ir ganhar dinheiro; ou seja, ir para o mercado de trabalho o mais cedo possível. O mesmo já ia acontecendo à Lara quando esta chegou a casa de seu tio, vinda do internato.

Ao retirar a menina do colégio interno podemos inferir que as intenções do tio de Lara foram as melhores possíveis. Mas sendo ele de família pobre, a solução seria arranjar uma vaga para a jovem Ivone na mesma fábrica em que um de seus filhos trabalhava para que ela pudesse ajudar no sustento do grupo, como acontece em qualquer lar pobre. Muito francamente, o tio disse à Lara que seria necessário que ela trabalhasse para ajudar nas despesas, e que talvez fosse possível conseguir-lhe uma vaga na tal fábrica. Sendo Lara, de acordo com a mesma, uma moça tranqüila e obediente, a decisão do tio seria acatada de imediato, mas antes de tentar a fábrica ela pediu-lhe permissão para tentar uma outra coisa:

Eu não me importei, não. Eu disse, “Tá bem, eu quero colaborar mesmo”.

Mas depois eu pensei, pensei, “Eu estudei tanto...” Num era nada, não.

Não era desdoiro, não. Mas, eu fiquei pensando... No dia seguinte eu

comprei o Jornal do Brasil. E aí quando eu vou ler, tá lá: “Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, abertas as inscrições”. Eu cheguei perto do meu tio e disse assim: “Meu tio, olha, eu vou me inscrever e se eu passar...” Ele disse, “Ivone, você pode se inscrever minha filha, você pode, à vontade. Agora, só tem uma coisa: se você passar muito que bem. Se você não passar o seu primo já vai arranjar um lugar pra você na fábrica”. Eu disse, “Muito bem, e eu vou sim senhor”. (Entrevista)

Ivone conseguiu não só ser aceita para o curso como também, por ter ficado entre os dez primeiros colocados, receberia uma ajuda de custo razoável com a qual passou a contribuir para as despesas da casa onde passara a morar, a casa do tio. Dessa forma Lara passou a integrar uma outra profissão onde a presença de negros, pelo menos no Rio de Janeiro, sempre foi majoritária: a área de enfermagem. Ela teria exercido esta profissão por seis anos apenas, porque tempos depois começaria no Rio de Janeiro o curso de Serviço Social para formação de assistentes sociais. Lara então volta para os bancos escolares para fazer os cursos complementares que lhe confeririam o título de assistente social, profissão que exerceu com orgulho e dedicação por trinta e sete anos até o momento de sua aposentadoria, em 1977. Lara fez parte, em sua época, e mesmo hoje, de um seleto grupo de cidadãos negros que ascenderam socialmente através da educação, sendo esta uma ascensão profissional que não implicava em ascensão financeira – com certeza o salário de uma assistente social era melhor do que o salário de uma doméstica, ou de uma enfermeira, mas ainda não significava uma mudança financeira de muito destaque. O fato de possuir tal título era muito mais notável do que o salário que passaria a receber. Este não é um fato aleatório, e nem mesmo isolado.

Tendo Lara nascido em 1921, ela fez parte de um processo educacional desenhado para a geração nascida em 1922, ano em que celebrou-se no Brasil o centenário de independência do país. Esta mesma geração seria usada como símbolo do progresso brasileiro dentro das expectativas dos mentores dos projetos de educação pública no Brasil. Portanto, quando passa a assumir tal função, o país já não é mais o mesmo em muitos sentidos, como nos mostra o historiador Jerry Dávila:

Much had happened in the political arena in the lives of these twenty-four year olds, including the [Brazilian] Revolution of the 1930 [in Brasil], the provisional government of Getúlio Vargas, the promulgation of a progressive constitution in 1934, the national state of emergency that gave Vargas broad powers beginning in 1935, the imposition of the Estado Novo dictatorship in 1937, Brazil's participation in the Second World War, and the deposition of Vargas in 1945. (53)

Como vemos, as mudanças na política nacional, não só no campo da educação, não foram poucas e banais, foram mudanças substanciais e, muitas delas, de importância histórica para o país. O aparecimento do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) em 1946 é notadamente fator de grande relevância dentre tantos acontecimentos pois, ainda que timidamente, a população brasileira começa a ser representada em números mais precisos. E estes números para a área de educação eram peças importantíssimas do plano de reforma educacional traçado pelo governo para o país. Mais uma vez a geração de 1922 se constitui como a “menina dos olhos” das ambições políticas dos envolvidos com a renovação da nação. Esta mesma geração agora é analisada pelo diretor do IBGE, Mário Augusto Teixeira de Freitas, de modo que se saiba com uma certa exatidão o nível educacional da mesma e, a partir de tal

informação, traçar o tão sonhado projeto educacional que mudaria o país, como nos explica ainda Dávila:

By 1946, it was possible to look at the generation of 1922 in ways that would have been impossible when its members were born. This statistical x-ray by Freitas supported the work of politicians, bureaucrats, educators, and nationalists, and it highlighted the importance of the educational reforms underway in Brazil. How could a growing, urbanizing, and industrializing country ever get ahead if it possessed one educated leader for every two hundred people? How could the country progress if half of this best-educated generation was “human cattle?” More important, how could this national problem be solved? (53)

Lara teve sua educação moldada pelas leis educacionais de sua época, quando os alunos pobres e não-brancos, principalmente, eram tratados pelo ensino público como seres pertencentes à “raças imperfeitas” e que portanto precisavam ser “europeizadas” (Dávila 3). É bom que se entenda que a maioria da população pobre – como sempre aconteceu no Rio de Janeiro, assim como em todo o Brasil – era composta por afro-descendentes, de todos os matizes. É por isso que ao falarmos especialmente de Dona Ivone Lara, e suas especificidades, estamos na verdade examinando capítulos da história do Brasil de uma outra perspectiva. E quando se trata de sua educação não é diferente. Vários aspectos podem ser analisados; de nomes vultuosos a fatos históricos envolvendo estes nomes.

Fora do mundo do samba, um dos primeiros nomes que surge na nossa entrevista é Villa-Lobos, como normalmente as pessoas referem-se a Heitor Villa-Lobos, um dos maiores nomes da música brasileira. Lara nos conta que foi aluna da esposa do famoso

músico, além de ter integrado um de seus orfeões educacionais, confirmando o que diz Tárík de Souza, renomado crítico de música brasileira, ao apresentar ao leitor a sambista Dona Ivone Lara em seu livro Tem mais samba: das raízes à eletrônica: “Filha de uma pastora do mítico rancho [bloco carnavalesco] Flor do Abacate e um violonista do Bloco dos Africanos, a garota Ivone estudou música com a mulher de Villa-Lobos e cantou regida por ele no Orfeão⁶ dos Apiacás, na Rádio Tupi” (103). Convém aqui abirmos um parêntese para introduzir Heitor Villa-Lobos e suas peripécias no contexto educacional de Ivone Lara.

O Chorão Villa-Lobos e Seus Corais Orfeônicos

Até os dias de hoje não há um consenso sobre a figura de Heitor Villa-Lobos entre os historiadores brasileiros. Ainda não se sabe se seria o compositor um anjo ou demônio, dentro da necessidade maniqueísta que parece imperar quando se retratam as grandes figuras de uma nação, e não seria diferente no Brasil. Há também muita lenda em torno de seu nome, muitas delas criadas pelo próprio compositor, que teria sido um sujeito bonachão e festeiro, além de ser apaixonado por Choro. Era mesmo chamado de chorão pelos músicos que em sua época tocavam e compunham Choro, sendo estes todos músicos populares. Apesar de sua formação erudita Villa-Lobos reconhecia o Choro e os chorões como produtos nacionais de suma importância, visto que uma de suas marcas principais era o seu apreço pelo folclore brasileiro. E à época toda e qualquer manifestação cultural popular era tida como parte integrante do folclore

⁶ Orfeões seria a denominação de grupos dedicados ao canto coral, com ou sem acompanhamento de instrumentos musicais.

nacional – nos dia de hoje o samba urbano virou “uma outra coisa”, ainda sem localização exata dentro da cultura nacional, mas já há um consenso de que este seria mais que folclore.

Villa-Lobos era, acima de tudo, um dos intelectuais brasileiros que contribuíram, ou acreditavam estar contribuindo, para a construção de uma nova e distinta nação ao sul do Equador. Além de ter feito parte de acontecimentos envolvendo a Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, momento de nascimento do Modernismo brasileiro (evento que ficou conhecido como Semana de 22), ele viria mais tarde, já quando o país vivia o Estado Novo, a trabalhar para o governo do ditador Getúlio Vargas, onde tinha como missão “civilizar” o alunado brasileiro através do ensino de música erudita nas escolas públicas do país. Sua colaboração com o regime getulista ainda mancha a sua ficha histórica, mas há quem se predisponha a explicar, ou justificar, sua presença nesse contexto. Luiz Paulo Horta em seu artigo “Clássicos do Brasil: Na Trilha de Villa-Lobos”, publicado no celebradíssimo livro Brasil Rito e Ritmo: Um Século de Música Popular e Clássica, sai em sua defesa, ainda que de uma forma um tanto canhestra, mostrando que Villa-Lobos seria apenas um homem do seu tempo:

“Já houve quem fizesse grande caso disso, e a análise política pode seguir o rumo que quiser. Mas também é preciso transportar-se para a época, em que regimes fortes eram moda inclusive (ou sobretudo) na Europa, em que a república de Getúlio Vargas ainda parecia ter um forte sentido de construção do país (há quem diga que ela teve mesmo), em que um músico até então escorraçado, desdenhado pelo *establishment* musical encontrava apoio para uma obra de educação musical que até hoje produz frutos. (227)

O Canto Orfeônico era uma iniciativa do próprio Villa-Lobos que, para a sua felicidade, iria de encontro aos anseios de Vargas. Leonel Kaz⁷ mostra que o ditador soube capitalizar, como nenhum outro presidente brasileiro, as transformações políticas por que passava o mundo durante a sua gestão:

A história da época era marcada pelo fenômeno do ultranacionalismo, que assolava a Europa e que servia de exemplo para a América Latina (o Brasil, inclusive). Em meio à politicagem, Getúlio soube cerca-se de intelectuais do mais pujante calibre. O talento de Gustavo Capanema, seu ministro da Educação e Saúde, aproximou o multifacetado Mário de Andrade (que criou o projeto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), trouxe o poeta [Carlos] Drummond para ser seu chefe de gabinete, colheu a juventude e o entusiasmo de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e tantos mais para realizar o prédio do próprio ministério (hoje tombado pela Unesco, como patrimônio mundial). (30)

Como vemos, Villa-Lobos não seria o único a fazer parte do governo getulista. E nessa lista de Leonel Kaz, ainda sobre a construção do prédio do ministério da Educação, surgem ainda os nomes do arquiteto Le Corbusier, do paisagista Burle Marx, do pintor Candido Portinari e do escultor Bruno Giorgi (30). Assim como o músico, estes outros profissionais e colaboradores de Vargas eram todos, também, homens de seus tempos. Assim sendo, continuamos com o criador dos orfeões.

Em uma publicação, que dizia ser um relatório, intitulado O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas, de 1937, Villa-Lobos apresenta didaticamente o seu projeto, que tinha como carro chefe a criação de

⁷ “Brasil rito e ritmo: a mestiçagem e o imaginário”, em Brasil rito e ritmo: um século de música popular e clássica. 18-67.

orfeões musicais – grandes corais formados por alunos da rede pública, pelo qual passou a menina Ivone, como já nos informou a mesma. O canto orfeônico deveria ser utilizado para despertar, “sobretudo, os sentimentos de natureza cívica”, e teria como princípios básicos: a disciplina, o civismo, e a educação artística (Villa-Lobos, 23). Este seria o remédio para todos os males, no que se referia à formação do ser deformado que era o brasileiro, de acordo com o compositor:

O ensino de música e canto orfeônico nas escolas do Distrito Federal, teve como principal trabalho apresentar ao público em geral, ás⁸ autoridades do governo, á imprensa e aos pais dos alunos, em particular, as razões comprovantes da utilidade dêsse ensino, para que, no conceito de cada um, a música se apresentasse e se impuzesse como necessidade imprescindível á educação e principalmente á vida. (9)

O ousado plano faria uma cirurgia plástica na alma dos pobres, que já traziam a deformação geral de seu caráter como resultado de mazelas herdadas desde os primórdios do país. E neste sentido, a escola seria o lugar ideal para começar a lidar com o “problema”. A música erudita elevaria o espírito de todos os indígenas, “indigenados”, os afrodescendentes, e os mestiços em geral. Vale à pena ouvirmos o próprio Villa-Lobos sobre o assunto, ainda no mesmo relatório:

A escola no Brasil, que é o convívio de elementos descendentes de raças diversas, onde se aprende os bons ensinamentos dos mestres, e, também, ás vezes, certos habitos (sic) e costumes de alunos rebeldes, geralmente, influenciados pelo meio da sua vida domestica (sic) ou por hereditariedade, deve ser o templo para se desenvolver a alma, cultivar o

⁸ A acentuação apresentada aqui é a mesma da publicação da época, 1937, assim como a grafia de certas palavras.

amor á beleza, compreender a fé, respeitar o silêncio, adorar os fatos e cousas sobrenaturais, e, finalmente, preocupar-se com todas as qualidades e virtudes, de que mais depende o progresso da humanidade. (17)

Ainda que reunisse em suas apresentações cerca de quarenta mil vozes de jovens em coro no estádio de futebol São Januário – campo do time de futebol Vasco da Gama – no Rio de Janeiro, as determinações de Villa-Lobos eram que as “demonstrações cívico-orfeônicas” não deveriam ser consideradas exibições recreativas ou artísticas, pois havia uma meta maior a ser atingida com tal atividade:

[As demonstrações cívico-orfeônicas] visam tão somente provar o progresso civico (sic) das escolas, pois que a gente, talvez em consequencia (sic) de razões raciais, de clima, de meio, ou dos poucos seculos (sic) da existencia (sic) do Brasil, ainda não compreende a importancia (sic) da disciplina coletiva dos homens.

Devemos, pois, considerar cada uma dessas demostrações como “aula de civismo” não só para os escolares, mas, principalmente, para o povo, cuja prova da sua eficiencia (sic) está justamente no visível (sic) progresso que, de ano a ano se observa nas atitudes civicas (sic) do nosso povo. (12-13)

O projeto de Villa-Lobos de dar ampla penetração à música “elevada” em oposição à expansão da música de massas e do rádio (Wisnik, 2002) fazia dele, como diz José Miguel Wisnik no seu ensaio “Entre o erudito e o popular”, um Mário de Andrade, o grande antropófago, às avessas:

...antropófago sentimental e prolífico, romântico e inconsciente, caudatário da ‘maroteira dos primeiros mestiços’ (como disse Oswald de Andrade dele, num poema cifrado), buscando, como um duplo de Getúlio

Vargas e pai da pátria macunaímica, a conversão do país num grande orfeão cívico. (302)

E nesta trama fascista maquilada de muitas boas intenções estava enredada a estudante Ivone Lara, que ainda aluna do colégio interno em que vivia, de lá saía para fazer parte dos orfeões organizados por Villa-Lobos e seus colaboradores: professores e outros quadros do serviço público. Esses eventos eram também momento de realização política. As exhibições dos orfeões eram sempre prestigiadas pela presença de políticos, governadores e pessoas importantes.

Portanto, Lara, que havia nascido num berço de músicos populares, se encontrava em meio a um processo de re-programação cultural civilizatória. Podemos dizer que este teria sido o seu primeiro momento de aproximação com a música profissional, embora este não fosse o gênero que Lara viria a seguir mais tarde, e nem mesmo o estilo musical que sustinha a movimentação social e espacial de sua família. Este seria também um dos importantes momentos de “invenção de brasilidade”, que já vinha acontecendo a algum tempo, desde a Semana de 22, com nomes do quilate de Villa-Lobos. E como já sabemos, este processo de formação de uma nação através, também, da cultura seria quase que uma constante no país, até os dias de hoje, como nos mostra Wisnik ainda no seu debate sobre o erudito e popular no cenário brasileiro:

O período que vai do movimento modernista à inauguração de Brasília compreende um ciclo especialmente fecundo da vida cultural brasileira. Ele inclui do *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade ao *Grande sertão: veredas* (1956) de Guimarães Rosa, da Antropofagia de Oswald de Andrade (1928) à Bossa Nova de Tom Jobim e João Gilberto (1958), da música de Villa-Lobos às obras de Oscar Niemeyer, todas elas peças-chave

para o entendimento do país, ao mesmo tempo que movimentos decisivos para o pensamento sobre o modo de inserção brasileira no mundo. (297)

Villa-Lobos, mesmo muitos anos depois de morto, ainda tem sua vida privada, que sempre se misturou à pública, debatida por todos. Com o lançamento do filme Villa-Lobos, uma vida de paixão, no ano de 2000, voltou-se a discutir suas proezas, feitos, criações e lendas. Ao entrevistarmos Dona Ivone Lara esta nos diz que conheceu a esposa de Villa-Lobos muito melhor que ao próprio, pois *dona* Lucilia Guimarães Villa-Lobos teria sido sua professora de música. Lara, testemunha ocular do tempo em que o músico esteve em mais evidência do que nunca, não se furta a nos apresentar sua versão do debatido romance de Heitor Villa-Lobos com sua assistente, de dezenove anos, quando ele já era um homem de quarenta e sete anos:

“Ela, a outra, era amiga da dona Lucilia. Quando dona Lucilia foi ver, ela já estava já às voltas com ele. [. . .] Mas ela era amiga de dona Lucilia, freqüentava os mesmo lugares, freqüentava o mesmo orfeão, e quando acaba, quando viu, ela tava já era às voltas com ele. (Entrevista, 179)

Apresentar este caso aqui não é por nenhuma inclinação sensacionalista, e sim como exemplo da vivência – ou experiência – histórica de Lara. Ela comenta fatos como esse, esta simples senhora suburbana carioca, como se comentasse a vida de um conhecido qualquer, quando na verdade ela teria participado, como já sabemos, de momentos históricos de bastante importância no cenário nacional. Sua vida profissional também já se delineava, na mesma época, ainda que naquele momento tudo não passasse de um processo inconsciente, natural. Quando perguntada, por exemplo, sobre a importância de dona Lucilia para a sua formação artística, Lara nos diz que apesar de a senhora Villa-Lobos ser uma “exímia professora de música” esta não teria sido sua

professora por pertencerem à extratos diferentes no campo da educação, ainda que tenham se relacionado em alguns momentos, nos orfeões:

Não, eu não cheguei a fazer aula de canto [com ela] porque eu era de um colégio de município. Mas bem que ela queria, porque ela dizia que eu tinha uma voz de contralto e que era uma voz rara. E ela gostava muito de mim. Tanto que por causa dela eu tomei parte nos Apiacáís, que naquela época a rádio Tupi tinha um grupo que pertencia ao Orfeão Artístico e eu fazia parte do Orfeão Artístico, através dela. (Entrevista, 180)

Com tudo isso – a experiência nos orfeões, a escola de enfermagem e mais tarde o curso superior – Dona Ivone Lara ainda assim não se distanciaria da realidade em que nascera, visto que seu *status* social permanecera o mesmo, em muitos sentidos. A crença em um país mestiço e europeu, por imposição, não afetou a vida da população pobre como se esperava. Enquanto projetos de natureza “branqueadora” ganhavam adeptos de peso e atenção nacional entre membros da elite brasileira, a vida do cidadão comum continuava muito a mesma. E o samba, ironicamente, exatamente a partir dos anos trinta experimenta a sua expansão nacional, deixando de ser produto exclusivo das camadas pobres, passando a ser destaque nacional. Portanto, o mundo do samba, nesta perspectiva, teria feito muito mais por Lara do que as leis educacionais. Se hoje, por exemplo, estamos aqui a lidar com esta artista, não é pelo fato de ter sido ela uma das primeiras assistentes sociais do país; ou ainda uma das primeiras mulheres negras a adquirirem educação no nível de terceiro grau; mas sim por ser ela uma das poucas representantes vivas de uma manifestação cultural popular brasileira – o samba – que moldou e continua dando formas ao que se quer entender como sendo a debatida “identidade nacional”.

Podemos dizer mesmo que Dona Ivone Lara é uma prova viva do quão fracassados foram os projetos de europeização, também, das “camadas baixas” da população brasileira. As tentativas de “orfeanizar o país”, para usar um termo cunhado por José Miguel Wisnik, foram muitas, de muitos tipos, mas a realidade prevaleceu. Os arquitetos de todos esses projetos acreditavam sincera e ingenuamente que teorias e cabrestos forjariam um novo país, um novo povo. O grande erro foi os mesmos não terem levado em consideração o material humano de que estavam tratando. Todos cometeram o mesmo equívoco: os modernistas, o poder ditatorial, os intelectuais bem intencionados que contribuía com o governo, e todos os seus outros aliados. Talvez tenha surgido nessa época a frase “o samba agoniza mas não morre”, que é hoje, claro, refrão de samba. Wisnik nos mostra como se deu a sobrevivência dessa música popular urbana:

O popular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mas dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais-escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação. (Squeff & Wisnik, 148)

Este abalo de que fala Wisnik não é unanimidade entre os estudiosos da área. Fala-se muito também do fato de as escolas de samba e os sambistas terem sido utilizados pelo presidente Getúlio Vargas em suas campanhas de moralização nacional, o que teria feito de seus participantes meros fantoches nas mãos do poder vigente. Segundo os que comungam com esta análise, o mundo do samba teria sido, sim, manipulado e com um certo sucesso. Principalmente no que diz respeito à propagação de uma imagem paternalista do então presidente Getúlio Vargas, o grande pai da nação que teria vindo para estabelecer a ordem e a moral e pôr fim à malandragem e à apologia à mesma. O alvo principal seriam os malandros, figuras lendárias da época, que foram perseguidos, presos e espancados. Todos que fossem apanhados “portando” um pandeiro, por exemplo, durante o governo getulista eram passíveis de serem acusados de vadiagem, sendo este um termo legal, e vadiagem seria sinônimo de malandragem. À época havia uma sabida distinção entre *malandros* e *bandidos*. Bandido teria o mesmo sentido que em qualquer outro lugar – uma pessoa fora da lei. Mas quanto ao malandro, este poderia ser um bandido ou não. O malandro seria um *flaneur* dos morros cariocas, só que com muita ginga e lábia – e algumas passagens pela polícia. Tido como graça e desgraça do universo do samba e, conseqüentemente, do sambista o malandro, como veremos, deixou sua marca.

Malandros e Boêmios Históricos

A pesquisadora Alma Guillermoprieto diz que o termo *malandro* teria origem na Renascença Italiana; *malandrini* seria a designação usada por Fernand Braudel em um capítulo do livro The Mediterranean, onde emprega o termo para definir o sujeito

“bandit, outlaw, brigand, ne’er-do-well” e que este seria um produto do crescimento da pobreza e da bandidagem (84). A diferença é que na época dos malandro cariocas, o termo *bandido* era uma forma muito deselegante de definir um malandro, que se considerava a elegância em pessoa. Entre os sambistas, malandragem nunca teria sido sinônimo de bandidagem. Haveria inclusive a cultura da malandragem – sempre no bom sentido – assim como a cultura do malandro. Segundo Claudia Matos, em seu livro Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio, que traz na capa a caricatura de um malandro vestido com seu antológico terno de linho branco, o samba seria um legado da época dos malandros clássicos. Essa cultura seria anterior ao surgimento do samba como o conhecemos hoje. A junção com o samba só viria acontecer nos anos 20, quando “o malandro virou protagonista de um texto histórico e poético [o samba] que mal começava a ser escrito/cantado para além dos limites de sua comunidade original, de sua gente” (Matos, 13). E a década de 30 teria sido o “ápice de seu prestígio”. Mas não teria parado por aí.

Quatro décadas mais tarde, mais precisamente em 1978, quando do lançamento do primeiro *Long Play* de Dona Ivone Lara, Samba minha verdade, samba minha raiz, um ano após sua aposentadoria, Adelzon Alves, produtor deste e de muitos outros discos de samba, nos apresenta um “malandro histórico”. O objetivo era apresentar ao público a cantora que já se fazia conhecida dos freqüentadores das rodas de samba e que não era, ainda, conhecida do grande público. Do disco falaremos mais adiante, por hora nos interessa observar como Adelzon apresenta os músicos e ritmistas que acompanhavam Lara. Dentre eles estaria um dito “malandro histórico” cujos feitos na arena do samba não parecem ser poucos:

Neste disco queremos agradecer [. . .] a presença de Alcides Dias Lopes, um dos mais antigos componentes da Portela, conhecido por “Malandro histórico”, apelido dado pelo velho [sambista] Natal, devido ser um dos mais fiéis receptáculos da história da escola de Oswaldo Cruz [Escola de Samba Unidos da Portela] [. . .] No tempo que não havia microfones e outras vantagens técnicas para amplificação do som, “Seu” Alcides, “Seu” Ventura e “Seu” João da Gente, vinham, um na frente, outro no meio e o último no final, fazendo improvisos, como está aí no disco, com Dona Ivone, enquanto toda a escola segurava o refrão. Nesta época à que nos referimos, o samba não tinha segunda [parte] conhecida, que era pra causar surpresa na passarela. Nessa altura, os “puxadores” [cantores de escola de samba], além de bons de “gogó” [garganta], não podiam deixar furo nos improvisos.⁹

O compositor da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, e também um de seus fundadores, Carlos Cachaca – apelido de Carlos Moreira de Castro – em depoimento para o MIS confirma esta versão: “Era muito comum a polícia fazer estas coisas. O instrumento era arma para a polícia, era um flagrante. Dava vadiagem! O samba dava vadiagem, na época. Eles prendiam e destruíam o instrumental (143)¹⁰”. O Dicionário Aurélio esclarece que “vadiagem” é um termo jurídico que quer dizer “contravenção penal que consiste em entregar-se alguém, por hábito, à ociosidade, apesar de ser válido para o trabalho e não contar com renda que lhe assegure a subsistência, ou em prover a esta por meio de ocupação ilícita”. Ou seja, a lei parece

⁹ Trecho extraído da contracapa do LP Samba minha verdade minha raiz, de 1978, o primeiro trabalho solo de Dona Ivone Lara.

¹⁰ Trecho extraído do livro Pioneiros do Samba.

mesmo ter sido criada para coibir os “malandros históricos”, ou mesmo impedir que estes fizessem história.

Devido a arbitrariedade com que passou a ser aplicada, a lei foi “reformulada” e ainda consta do Código Penal, mas se aplica de forma diferente e não como nos tempos de rodas de samba da Praça Onze e mesmo muito tempo depois, quando qualquer cidadão que fosse pego com a carteira de trabalho em branco, onde não constasse qualquer vínculo empregatício, era passível de ser preso. Importante acrescentar que a carteira de trabalho, do Brasil de então, era o principal documento de identificação requerido pelas autoridades em qualquer situação, não só na relação empregador-empregado. Esta situação se configurava num completo absurdo, uma vez que no Brasil o índice de desemprego nunca permitiria (ou permitirá) avaliar, sem ocorrer em erros gravíssimos, a situação legal ou moral de um cidadão através de sua carteira de trabalho.

No depoimento de Carlos Cachça surge ainda o trecho de um samba do compositor Zé-Com-Fome, explicando a diferença entre malandro e vagabundo/bandido, que é lembrado por um dos entrevistadores, durante o mesmo depoimento ao MIS em 1992:

Eu vou dizer qual é a diferença do malandro

Para o vagabundo.

É que o malandro fica na cidade,

Gozando as delícias que têm nesse mundo,

E o vagabundo fica lá no morro

Cantando samba para beber cachaça

De boca aberta, bancando o palhaço.

E o malandro para isso não se passa. (120)

Mas se o samba fora reprimido pelo poder local, não seria diferente com o malandro, apesar de este sempre se garantir nos seus “conhecimentos”, ou seja, nas pessoas de poder com as quais se relacionava por qualquer que fosse o motivo. E a habilidade de se equilibrar em tantas dualidades – legal-ilegal, morro-asfalto, etc – era a principal arma do malandro – a segunda seria a navalha, a única companheira constante dos malandros, como reza a lenda. O estudioso da cultura latino-americana, Simon Webb, nos define esta afigura com ainda mais acuidade, partindo do lugar social deste elemento:

Blacks were therefore marginalized and forced into poorly paid labor. From this situation emerged the myth of the urban black malandro, a figure associated with his ability to hustle and live off his wits from illegal or semi-legal occupations. Malandragem as a way of being incorporates plural and contradictory significations. It can signify anything from utter self-interest and a willingness to exploit all social relationships and values for purely selfish reasons, to a desultory antiessentialism (a refusal to abide by social rules or morality or to fit into models of national identity, scorn for the positivist work ethic), or to subaltern resistance. (239)

E a repressão a essa figura popular e carioca ganhou contornos nacionais. Apesar de todo o esforço governamental, a filosofia da malandragem parece ter ganho ainda mais força. Driblar o poder estabelecido em nome de sua sobrevivência, ou mesmo existência, passou a ser uma questão vital para todos os que poderiam ser identificados como este ser flutuante dentro da sociedade carioca, como aponta Claudia Matos, nos mostrando também que o malandro em alguns momentos tem alcance nacional:

Por algum tempo, ele foi assunto em moda – mas foi um breve tempo. A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba. Aquela conversa mal comportada e marota que já vinha há algum tempo suscitando reações de desgosto por parte de setores da imprensa, autoridades e mesmo alguns sambistas, deveria ser decididamente proscrita da cena cultural. Incentivam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, aos mesmo tempo que se interdita e censura os casos e façanhas do malandro. (14)

O que não quer dizer que o malandro tenha desaparecido de cena. Ele passou a agir um pouco mais discretamente, desde que não fosse dia de samba, evidentemente. Mário de Andrade, em seu artigo “Música popular”¹¹, que teria sido publicado em janeiro de 1939, descreve a cena carioca em um dia de “concurso de lançamento das músicas” para o carnaval daquele ano: “E estava bonito de ver uma tapeçaria humana, em que vinham dar seus tons desde a granfinagem mais de branco até as mulatas desgarradas e malandros esguios. O malandro carioca é sempre esguio” (278). Sendo assim facilmente identificado – apesar de Andrade não nos dizer como sabia serem as pessoas a que se refere os famosos malandros – os confrontos com a polícia passaram a ser ainda mais constantes, pois o malandragem passou a constar na lista de crimes da lei, mas o malandro não havia deixado as ruas.

¹¹ Música, doce música, 1963.

Em depoimento prestado ao MIS em 1992¹², o lendário dançarino/mestre-sala da escola de samba Estácio de Sá, Bicho Novo – apelido de Acelino dos Santos, nascido em 3 de abril de 1909 – relata com naturalidade a rotina dos sambistas quando se deparavam com a polícia, visto que a distinção entre sambistas e malandros não era muito clara para ninguém – seria Mario de Andrade capaz de fazer tal distinção? Seriam todos os que nomeou *malandros*, malandros mesmo, ou apenas sambistas em dia de festa? Difícil saber. Mas para os homens da lei não havia dúvida: samba era sinônimo de vadiagem. E assim, agiam movidos por esta certeza, como pôde experimentar Bicho Novo:

Nós íamos para a Praça Onze com nossos tamborins feitos com couro de gatos que matávamos. Quando o samba começava vinha a polícia e metia o cacete. Vinham a cavalo e faziam todo mundo correr. Íamos nos esconder atrás da igreja de Nossa Senhora de Santana. Éramos salvos por um diretor do Jornal do Brasil, que fazia concursos ali. Não me lembro seu nome, mas ele pode dizer quem era eu dentro da Praça Onze. (67)

Da fala de Bicho novo nos vem a dúvida: o malandro era também compositor, ou apenas apreciador? Seria ele já um tipo de patrono do samba, antecipando a presença dos contraventores (bicheiros) nas rodas de samba – que mais tarde virariam blocos e escolas de samba, respectivamente? Para essa pergunta não há uma resposta incontestável, mas uma certeza há: a figura do malandro foi uma das mais decantadas pela cultura popular no Rio de Janeiro. Pode-se, por exemplo, coletar louvações a malandros e malandragens em diferentes épocas, diferentes momentos do samba no

¹² Seu depoimento aparece na publicação intitulada Pioneiros do Samba: série depoimentos, que neste número trás ainda os depoimentos de Carlos Cachça e Ismael Silva, figuras singulares do mundo do samba.

cenário carioca. O malandro, com seu poder de assimilação, penetra até mesmo o universo da música popular com *p* maiúsculo, que é a MPB, sigla do conjunto de músicas populares brasileiras tidas como intelectualizadas ou engajadas politicamente, ou as duas coisas juntas. E essa penetração talvez não tenha sido assim tão aleatória, como nos explica Simon Webb, que inclusive nos mostra o malandro como um ser social sabedor do seu papel:

Samba lyrics indicate that the *malandros* not only resisted attempts at assimilation and were linked to transgression through leisure, but that they challenged the very tenets of positivist capitalism. The positivist work ethic demands the creation of subjects whose characteristics reflect that ethic: loyalty, stability, hard work, self-sacrifice, and dependability. This is anathema to the *malandro*, and many songs reflect an antiwork ethic that subverts the image of the positivist national character institutionalized during the Vargas dictatorship. (242)

Alguns sambas entretanto nos passam a sensação de que o emblemático terno de linho branco do malandro talvez fosse o seu único porto seguro, a sua única moradia. O malandro não teria casa, e sim casas. Não teria uma esposa, mas sim uma coleção de mulheres – apesar de sempre haver aquele “de fé”, a mulher que ele diria ser a sua “senhora”. Muitas vezes ela seria esposa mesmo, “de papel passado”, o que não quer dizer que o lar dessa escolhida fosse um lugar em que o malandro aparecesse com frequência. Essas mulheres, as como as “outras” mulheres das vidas de seus maridos malandros, “se fizessem por merecer” também experimentavam os corretivos dos senhores das ruas. Ismael Silva, um dos sambistas mais importantes da história do samba carioca, em sua primeira composição, ainda muito jovem, fala de um “Amor de

Malandro”¹³, título de um samba, aquele que com certeza vigiava e punia, apesar das suas ausências constantes:

Vem, vem
Que eu dou tudo a você
Menos vaidade
Tenho vontade
Mas é que não pode ser
Amor é de malandro
Ó meu bem
Melhor do que ele ninguém
Se ele te bate
É porque gosta de ti
Bater em quem não gosta
Eu nunca vi

Aliás, a naturalidade com que a mulher é punida por qualquer que seja o motivo em músicas onde o malandro fosse o personagem principal – assim como nos relacionamentos na vida real – deu origem à expressão “mulher de malandro” para se definir alguém que não se cansa de “ganhar um corretivo” seja lá de quem for. Esta pessoa seria assim identificada por não reagir e por se manter ao lado, ou convivendo bem, com o agressor. Esta expressão ainda é bastante usada pelas camadas populares no Brasil da era dos bandidos. A crença de que este seria um componente – o espancamento da mulher – dos “sambas verdadeiros”, fez com que mesmo os sambistas

¹³ Em depoimento prestado ao pesquisador de música popular brasileira, Sérgio Cabral, no livro As escolas de samba do Rio de Janeiro, de 1996.

letrados, os compositores de samba da classe média, se valessem da fórmula em suas composições, principalmente no estilo samba-canção, que é um tipo de samba “abolerado”, mais lento, chamado também de samba romântico. Estão lá a nêga [negra] mítica, presente numa infinidade de letras de samba, e a atitude malandra daquele que resolve suas pendências do jeito que lhe convier. Ainda mais quando se trata de propriedade sua, a “sua mulher”.

A música a seguir, de João Bosco e Aldir Blanc, nos fala da injúria que teria causado uma infeliz mulher ao celebrar um gol do Jogador Zico, que jogou muitos anos e com muito sucesso pelo time do Flamengo, quando “seu homem”, e não necessariamente marido, pensava que ela era torcedora, como ele, do time do Vasco da Gama, o arquirrival do time do Clube de Regatas do Flamengo:

Quando você gritou, Mengo!

No segundo gol do Zico

Tirei sem pensar o cinto

E bati até cansar

Três anos vivendo juntos

E eu sempre disse contente

Minha preta é uma rainha

Porque não teme o batente¹⁴

Se garante na cozinha

E ainda é Vasco doente

Daquele gol até hoje

O meu rádio está desligado

¹⁴ Batante significando “trabalho”.

Como se irradiasse
O silêncio do amor terminado
Eu aprendi que a alegria
De quem está apaixonado
É como a falsa euforia
De um gol anulado.

Mas a dedicação da mulher, ou mesmo das mulheres, do malandro – apesar dos pesares – lhe garantiria sempre um lugar de repouso, em suas casas ou em seus corações, como vemos no samba de Jorge Aragão¹⁵, “Malandro”, que apesar de ser de uma safra de sambistas muito mais recentes, não nega a tradição ao incluir um samba de sua autoria – neste caso, um pagode, uma das versões do samba – na galeria dos sambas de exaltação ao malandro.

Fala a mulher do malandro:

Malandro eu ando querendo falar com você
Você tá sabendo que o Zeca morreu
Por causa de brigas que teve com a lei
Malandro eu sei que você
Nem se liga no fato
De ser capoeira moleque mulato
Perdido no mundo morrendo de amor
Malandro sou eu que te falo
Em nome daquela

¹⁵ Esta música foi feita em parceria com o também compositor de samba Jotabê.

Que na passarela
E porta estandarte
E lá na favela tem nome de flor
Malandro só peço o favor
De que tenhas cuidado
As coisas não andam
Tão bem pro teu lado
Assim você mata Rosinha de dor
La, la, la, la...
Malandro!

É interessante notar que a música popular brasileira engajada, a MPB, na sua composição mais notória sobre o malandro, a música “Homenagem ao Malandro”, de Chico Buarque de Hollanda, nos fala exatamente de um malandro, o “malandro pra valer”, como um sujeito reformado e vencido nos seus princípios. Este teria sido substituído por um outro tipo de malandro, aquele que passou a imperar no cenário nacional, não só no Rio de Janeiro. Chico nos apresenta o malandro a quem jamais será pedido a carteira de trabalho, ou qualquer outro documento de identidade, mesmo porque este novo tipo, que não usa terno de linho branco, é funcionário público conhecido. Entre outros “neo-malandros”, fica subentendido que os políticos também – ou tão somente – representam o malandro do momento. O malandro de Chico Buarque seria o pastiche de um subalterno, ou ainda, agora sim, um malandro carnavalizado, agora num sentido bakhtiniano:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais
Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal
Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal
Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

No que se refere aos boêmios, ao que tudo indica estes talvez habitassem o lado *chic* da cidade, enquanto que no que diz respeito aos menos afortunados, em todos os sentidos, qualquer atividade ou atitude que não condissesse com o que se esperava da classe trabalhadora – pois na verdade já era essa a população dos morros e subúrbios

cariocas – era tão somente malandragem. Boemia no Rio de Janeiro da época só seria para os grandes cantores de rádio que vieram com o tempo; enquanto que aos compositores de samba que vendiam seus sambas para os mesmos cantores só restava a malandragem, de acordo com a interpretação da lei. Mas se usarmos os parâmetros apresentados por Lupicínio Rodrigues, sambista gaúcho conhecido nacionalmente – caso raro – veremos que o termo *boêmio* se aplicaria a muitos dos sambistas com muito mais legitimidade do que o termo *malandro*. Nas palavras de Lupicínio a boemia soa poética, nobre. Pelo menos é assim que o grande compositor nos apresenta o ser boêmio e a boemia em seu livro de crônicas, Foi assim, que seria também o título de um de seus maiores sucessos musicais:

Quase todo mundo caracteriza o boêmio como um indivíduo sem caráter, que não trabalha, que vive a cometer desajustes, ou mais comumente: um vagabundo. Ser boêmio não é nada disso. O boêmio, em princípio, é um notívago, depois de um poeta, um amoroso, um admirador das serestas e é realmente um companheiro da lua. [. . .] Quanta gente, meus caros leitores, só conhece a mudança da lua pela folhinha, nunca deu aos seus olhos o prazer de ver uma lua cheia, porque dorme antes da lua sair e acorda depois que ela vai embora. [. . .] O sol, com seu excesso de luz, parece não nos inspirar a grandes idílios, o que a lua consegue muito mais graciosamente com sua penumbra. (25)

Lupicínio Rodrigues na época em que suas crônicas eram publicadas aos sábados no jornal gaúcho Última Hora, em 1963, tinha 49 anos, estando assim já bastante familiarizado com a vida boêmia, podendo mesmo teorizar sobre o tema. E em meio às suas teorizações vemos a diferença entre um boêmio carioca e um boêmio gaúcho: a

sinceridade. Em nenhum dos relatos examinados para este trabalho, no que se refere a vida privada dos sambistas, foi encontrada tanta sinceridade no que se refere aos seus particulares em suas andanças. A malandragem seria exatamente não pecar pelo excesso de informações sobre os seus “particulares” fossem esses quais fossem. Diz a lenda que o malandro teria o andar gingado porque andava em campo minado. Ou seja, estaria sempre em estado de alerta por causa de suas muitas transações escusas, que iam muito além da bandidagem escrachada, como mostra a música que vimos a pouco.

Ao contrário do malandro, segundo Lupicínio, o problema na vida dos boêmios era quase que um só: as mulheres. Não é por acaso que na apresentação do seu livro de crônicas o escritor Juarez Fonseca, ao comentar o verbete de Lupicínio sobre o boêmio, diz ser este digno de ser incluído na Enciclopédia Britânica, “se ela não fosse tão britânica e ele não fosse tão cara-de-pau (13)”. A exposição de Lupicínio sobre o boêmio e as mulheres chega ser mesmo singela – se estômago nos sobrar para atingir tal singeleza. Na crônica intitulada “Boêmio deve casar?”, que ele diz ser uma pergunta dos leitores e à qual responde afirmativamente, que o boêmio deveria “construir o seu lar”, e explica por que:

Se fizermos uma média vamos ver que os boêmios solteiros raramente atingem os 40 anos, enquanto os casados morrem de velhos, isto quando tiverem a sorte de encontrar no casamento a sua segunda mãe, pois nossas esposas devem substituir nossas mães. A elas cabe a função de nos fazer chazinho de marcela e nossa sopinha quando estivermos de ressaca, e também nos passar uma carraspana quando andarmos abusando. Mas isto deve ser feito com carinho como fazia nossa

mãezinha, e não com brigas, pois não é com brigas ou gritos que se prende um coração.

Uma moça quando escolhe seu amado raramente o faz pela sua profissão, quase sempre pela sua aparência física, por seus atrativos pessoais e artísticos; mas deve procurar também saber seus hábitos para ver se pode ou não acompanhá-lo pelo resto da vida. (27/28)

Não sabemos se a informação ameniza o conteúdo, mas é importante acrescentar que Lupicínio Rodrigues era homem de fala muito mansa, um cavalheiro, um ser sempre em estado de paixão. Graças aos infelizes desfechos de muitas de suas paixões o cancionista popular brasileiro foi presenteado com pérolas que ainda hoje são regravadas à exaustão. Talvez tenha sido ele um dos compositores brasileiros que mais expôs a própria vida em suas canções. Ele mesmo admitiu em uma das crônicas que as mulheres que o fizeram sofrer foram as que lhe ajudaram a construir o patrimônio que teve – e que perdeu nas noitadas. Muito provavelmente seja essa a marca distintiva entre os boêmios de outras paragens e os boêmios e/ou malandros cariocas: a exposição sentimental do “sujeito homem” em certos momentos que parecem ser inimagináveis para o malandro, pois “malandro não chora”, como diz o dito popular. Ele pode reclamar, pedir a amada para voltar, chantagear a coitada com suas palavras macias, mas nada além disso. Nada que coloque em cheque a sua reputação.

Mas a música popular brasileira teria se beneficiado do fato de nem todos os sambistas do país serem “malandros pra valer” como o definiu Chico Buarque de Holanda na música que vimos acima. O aspecto amoroso ficou por conta do boêmio e de suas canções românticas. Estes foram os grandes difusores do samba-canção. Em certo momento no Brasil, entre os anos 30 e início dos anos 60, esses sambas apresentam

verdadeiras narrativas onde recados são enviados, mágoas pessoais e da vida real são decantadas de peito aberto, e o povo cantando junto.

A Praça Onze de Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata

Como vimos na fala de Bicho Novo, o fato de o diretor de um jornal importante saber quem era ele nos domínios da Praça Onze soa como um grande mérito para “um sujeito homem” – como se autodenominam os sambista dessa geração para que seja reforçada a condição de figura “considerada” [respeitada] por onde transita. E ainda, não podemos deixar de notar a naturalidade com que Bicho Novo, que na época do depoimento estava com oitenta e três anos, fala da utilização da pele de gato para o fabrico de instrumentos de percussão necessários para a execução do samba, nos apresentando com aspectos corriqueiros – ainda que estes nos causem espanto – de um tempo já bastante remoto. Em certo momento do depoimento ele chega a ser mesmo didático em suas explicações. E também, os artigos diante dos nomes mencionados nos ensina que eram pessoas bastantes conhecidas dos envolvidos com o mundo do samba, como o eram os seus entrevistadores. Em sua fala alcançamos uma partícula da outra história do Rio de Janeiro, aquela que apenas alguns estudos faz pouco tempo começaram a reconstruir, como podemos observar na passagem a seguir:

Os tamborins eram feitos com quatro pauzinhos e com as tachinhas pregadas depois. Depois curtíamos o couro do gato e botávamos cinza e cal. No dia seguinte botávamos no sol, para podermos dar os retoques finais. Os outros instrumentos eram feitos da mesma forma, a cuíca, o surdo. O surdo era feito de barril de mate no começo e a cuíca, de barris de

sardinha, menores. João Mina, um africano já falecido, foi o primeiro que fez cuícas dessa forma. O trabalho continuou com o Oliveira, filho da Marcelina, que era dona de uma casa de prostituição ali na zona. (75-76)

Impossível não notar a riqueza de informações que sua fala traz – a mesma que nos apresenta toda e qualquer conversação com Dona Ivone Lara. E por falar nela, apesar de ter freqüentado a lendária Praça Onze, ainda no seu auge, quando era pequena, ela também tem as suas observações sobre a malandragem. É como se com Bicho Novo estivéssemos na tal roda de samba que ele menciona; e com Lara veríamos a mesma roda de longe, o que nos dá a nítida impressão de ser uma roda de desordeiros – pelo menos o é aos olhos de uma senhora criada em colégio interno e que fora sempre cumpridora de seus deveres:

A gente fala da discriminação [contra o samba], mas tinha muita malandragem também. Agora, já está uma coisa mais organizada, já se pode apreciar, mas não se podia. A gente chegava na Praça Onze, eu me lembro, era criança, era aquela batucada, era morte, uma coisa horrível. Hoje, há uma perfeita civilização. (Advir: 31)

Como soterrar um mundo tão rico e tão pulsante em nome de uma idealização que seria a transformação do populacho em almas européias? Por não levarem em conta este universo paralelo, este material humano, não passou pela cabeça dos intelectuais e governantes brasileiros que este mundo não fosse facilmente sufocado, apagado.

Neste sentido, o músico e intelectual José Miguel Wisnik, em consagrado artigo de sugestivo título, “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”, publicado no livro Música, editado por Wisnik e Enio Squeff, faz uma leitura interessante do erro de estratégia dos mentores intelectuais dos projetos civilizatórios

empregados pelo governo brasileiro. Ele diz que os articulistas da sonhada nova cultura brasileira teriam ignorado completamente toda a força e representatividade da cultura urbana formada, principalmente, pelos negros. Segundo Wisnik, o grande Mário de Andrade, por exemplo, no seu fazer modernista para a construção de uma brasilidade que acreditava necessária, nos seus estudos sobre a música brasileira, recorre às manifestações culturais dos negros das áreas rurais por razões bem pensadas:

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das motivações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganizaria a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional. (133, grifo do autor)

Com esta visão, o fato de a Praça Onze do fim dos anos vinte e início dos anos trinta começar a ser conhecida no Rio de Janeiro como a “pequena África” dentro da cidade carioca, para eles não representava nada mais além do fato de a elite carioca, assim, ter um lugar para apreciar a música produzida pelos negros. Ainda segundo Wisnik, essa cultura “popular emergente” dos negros das cidades seria renegada “em nome da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação” (133). E a causa lhes parecia justa, como nos conta o autor que dá a sua versão para tais abordagens e escolhas:

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça

entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito. (133)

É olhando à distância que Mário de Andrade assiste a evolução e absorção daquele gênero musical que um dia denominou – sempre à distância – de submúsica: os sambas urbanos [cariocas]. Sua definição, de estudioso respeitado, se dá quando este narra ainda no artigo “Música Popular” o tal dia em que teria ido assistir ao concurso de sambas para o carnaval: “E é sempre agradável pensar que, embora se trate de um gênero musical, que, tal como foi apresentado, é uma espécie de sub-música, a festa atraiu nada menos que trezentas mil pessoas. Isto é, sempre bem mais que o futebol¹⁶” (278). Se o público a este evento era maior que o do futebol, com certeza era também imensamente maior que o público da música erudita. Sendo ele um erudito, observando a multidão que se dedica a uma música menor, Andrade não deixa de explicar por que este seria um tipo de submúsica:

É que há sempre que distinguir. No geral os compositores atuais de samba [1939], marchinhas e frevos, são indivíduos que, sem serem mais nitidamente populares já desprovidos de qualquer validade propriamente apelidável de “folclórica”, sofrem todas as instâncias e aparências culturais da cidade, sem terem a menor educação musical ou poética. O verdadeiro samba que desce dos morros cariocas, como o verdadeiro maracatu que ainda se conserva entre certas “nações” do Recife, esses mesmo quando não sejam propriamente lindíssimos, guardam sempre, a meu ver, um

¹⁶ Faz-se necessária uma atualização da grafia e acentuação dessa obra de Mário de Andrade para um melhor entendimento das idéias apresentadas.

valor folclórico incontestável. Mesmo quando não sejam tradicionais e apesar de serem urbanos. (280)

Seguindo o raciocínio de Mário de Andrade, os sambas que não “descessem” o morro, ainda teriam alguma chance de serem ao menos catalogados como folclore, apesar de serem urbanos, estando estes localizados nos morros do Rio de Janeiro. Isto nos leva mesmo a deduzir que a falta de passividade, ou ordem – como quereria a justiça – dos morros cariocas têm origem já no advento do samba, como um todo. Tal característica muito provavelmente deixaria em desalinho a procura modernista por um projeto intacto e imóvel de nação que a modernidade conclamada catalogaria como vestígios de “verdadeira” brasilidade. O modernismo, assim, estava nas ruas, nos morros, nas pessoas dos que puxaram para si tal responsabilidade. O crítico literário Antonio Candido, em Literatura e sociedade, nos apresenta o Modernismo brasileiro e sua agenda, que se dizia anti-acadêmica:

A sua expansão [do Modernismo] coincidiu com a radicalização posterior à crise de 1929, que marcou em todo o mundo civilizado uma fase nova de inquietação social e ideológica. Em consequência, manifestou-se uma “ida ao povo”, um *V Narod*, por toda parte e também aqui, onde foi o coroamento natural da pesquisa localista, da redefinição cultural desencadeada em 1922. A alegria turbulenta e iconoclástica dos modernistas preparou, no Brasil, os caminhos para a arte interessada e a investigação histórico-sociológica do decênio de 30. A instauração do Estado Novo ditatorial e antidemocrático marcaria o início de uma fase nova. Ele coincide realmente com o zênite do Modernismo ideológico e uma recrudescência do espiritualismo, estático e ideológico, que vimos

perdurar ao lado dele, tendo começado antes e, mais de uma vez, convergido nos seus esforços de luta contra o academismo. (125)

Modernismo e Estado Novo, apresentados assim, parecem tão intrincados que nos ajudam a entender a posição do chorão Villa-Lobos, por exemplo, já que este foi um colaborador discreto da Semana de 22 e um funcionário do governo de Getúlio Vargas. E como se já não bastasse a difusa trama estrutural da alta sociedade, ainda havia a balbúrdia da “pequena África no Rio de Janeiro”, composta pelas rodas de samba na Praça Onze, nos morros, nos terreiros das casas das *tias*, na Lapa, e onde mais houvesse chance de um batuque. Tudo isso poder ser visto como um processo natural de uma nação em construção que há pouco, muito pouco tempo atrás, abolira a escravidão negra, e que por isso tinha no seu cerne – a capital do país, o Rio de Janeiro – agrupamentos de homens e mulheres negros recém-libertos já numa interação que resultaria no que se entende hoje como sendo representações de cultura negra brasileira. O músico e estudioso da música brasileira, Luiz Tatit, contextualiza para nós os agrupamentos de negros a pouco mencionados:

A abolição ainda era fato recente e nada mais apaziguador para a comunidade de negros e mulatos em busca de uma identidade no novo quadro social do que poder se agrupar em espaço próprio e renovar seus cultos aos santos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que, a esta altura, já estavam impregnadas de séculos de colonização ibérica. De qualquer modo, os sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país. (30-31)

Muitos desses negros chegaram ao Rio de Janeiro vindos da Bahia, como a lendária Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata, mulher negra

baiana casada com o médico João Batista da Silva, também baiano e negro, que chegou a ser chefe de gabinete do chefe de polícia no governo de Wenceslau Brás (Sodré, 15). Mesmo a casa deste casal, o espaço físico que estes habitavam, é “capitalizada” como elementos de narrativa histórica de um período e de seus habitantes, como sinaliza Muniz Sodré em seu importante livro, Samba, o dono do corpo:

A casa de Tia Ciata, *babalaô-mirim*¹⁷ respeitada, simboliza toda a estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição. A habitação – segundo depoimentos de seus velhos freqüentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus etc); na parte dos fundos, samba de partido-alto ou samba-raiado; no terreiro, batucada. (15)

E ainda de acordo com Sodré, esta disposição da casa, ou dos gêneros musicais em determinadas partes da casa, não era uma escolha aleatória. Era também uma forma de driblar as constantes intervenções da polícia em locais onde houvesse rodas de samba. Mesmo sendo o casal bem relacionado com o poder local, havia que ter cuidado, como nos mostra Sodré:

Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado e a esposa, uma mulata bonita e de porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os

¹⁷ Sacerdote iniciante nos preceitos do Candomblé.

sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (em outras casas, poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). Na batucada, só se destacavam os *bambas* da perna veloz e do corpo sutil. (15)

Hilária, a tia Ciata, não era a única *tia* das redondezas, elas eram várias, ganhavam a vida, na maioria das vezes, vendendo doces que elas mesmas preparavam. Muitas delas também comandavam os terreiro de Candomblé, que eram também freqüentados pela maioria do povo do samba – e já também por pessoas da alta sociedade. Tia Ciata teria sido beneficiada pela história oral deixada pelos conviventes da Praça Onze, afinal esta não era qualquer tia, esta seria a que foi casada com um médico negro e de bons relacionamentos. Além disso, “os sambas produzidos na casa da Tia Ciata e em vários pontos do centro urbano do Rio de Janeiro nessa época possuíam justamente as mesmas características da fala que ‘perdemos’ todos os dias: melodias e letras concebidas no calor da hora sem qualquer intenção de perenidade” (Tatit, 35). A casa de Hilária teria sido ainda o lugar onde foi composto o primeiro samba gravado no Brasil, “Pelo Telefone”, que o polêmico sambista assinou e gravou e que muita gente reclama autoria e/ou parceria, inclusive Tia Ciata. E lá estava a nata do samba, neste histórico momento:

Na casa de Tia Ciata, surgiu *Pelo Telefone*, o samba que lançaria no mercado fonográfico um novo gênero musical. E os músicos do primeiro samba gravado foram recrutados entre os seus freqüentadores: Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e

outros. A partir daquela casa – centro de continuidade da Bahia negra, logo de parte da diáspora africana, no Rio – e de outras do mesmo estilo, o samba ganhou as ruas, as avenidas. Até 1926, segundo Heitor dos Prazeres, a Praça Onze era uma “África em miniatura”. (16)

Conhecer Tia Ciata, ou afirmar que a conhecia, mais que ser parte de uma galeria especial num universo de tão poucos espaços de prestígio, é também poder falar de sambas, criações, indivíduos e momentos que não tiveram como ser preservados fora da memória das pessoas que recriam este espaço e sua dinâmica em suas narrativas. Seja como for, todos os relatos envolvendo o universo de Tia Ciata têm a sua serventia, como nos ensina Luiz Tatit:

[. . .] a casa de Tia Ciata foi sendo reconstituída a partir de depoimentos de seus freqüentadores mais longevos como Donga e Pixinguinha, mas também a partir de reconstruções metafóricas que, independentemente da fidelidade factual, retratam com eficácia até didática o sincretismo espontâneo que agregava – com tênues separações – as classes sociais e as manifestações culturais do período. (31)

Não podemos esquecer também que o fato de esta casa se situar na Praça Onze compreende razões socioculturais, este fato também não seria aleatório. Congregar negros da cidade e de outras partes, como os baianos, na Praça Onze, teria sido uma conseqüência das mudanças por que passava o país e, principalmente, a cidade. Muniz Sodré nos descreve o cenário:

Não era à toa que a casa “matricial” (no sentido de “útero”, lugar de gestação) da Tia Ciata se situava na comunidade da Praça Onze, a única que escapou ao bota abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele

território, reaglutinaram-se, à maneira de uma *pólis*, forças de socialização. Estas, tangidas pela reforma do centro da cidade (com a conseqüente destruição de freguesias com vida comunitária intensa), abrigaram-se na Praça Onze de Junho ou, simplesmente, Praça Onze (antigo Largo do Rocio Pequeno), na cidade nova. A praça tinha esse nome desde 1865 (homenagem à vitória do Almirante Barroso na Batalha do Riachuelo)...” (16)

É provável que se Lara tivesse freqüentado o mundo do samba nestes primeiros momentos, hoje seria lembrada como Tia Ivone Lara, e não como Dona Ivone Lara. São as marcas dos tempos na identidade de figuras públicas. Outra marca dos tempos que já podemos ver por aqui é a diferença de trajetória de sambistas anteriores e posteriores à 1922, ano do centenário da proclamação da independência do Brasil.

O mestre-sala Bicho Novo, nascido em 1909, teria sido submetido à ordem social e cultural – ainda que tudo tenha ficado na tentativa – de forma praticamente física, com espancamentos gratuitos em nome da ordem e mesmo com a reurbanização da cidade. E Dona Ivone Lara, que pegou carona nos projetos educacionais criados para os nascidos em 1922, como já dissemos aqui, já que esta teria nascido em 1921, passa por um outro tipo de “remodelamento”, o intelectual, quase que uma lavagem cerebral. É evidente que ambos os processos deixaram suas marcas no que hoje conhecemos como samba, ou como a cultura das escolas de samba. Mas é também verdade que esta manifestação cultural se transformou em uma outra coisa em todos os momentos em que foi invadida pelo poder estabelecido, mas sempre com o estigma de espaço maldito.

Há os que ignoram completamente toda e qualquer diferença que os criadores do samba pudessem fazer quando estavam sob a pressão do poder instituído, como o

antropólogo Hermano Vianna, que em seu livro O Mistério do Samba esforçasse, com um certo louvor, para comprovar que o samba seria a nossa “tradição inventada”, uma conseqüência dos encontros sociais e raciais que se deram no Rio de Janeiro durante o governo de Getúlio Vargas, principalmente com o estabelecimento do Estado Novo, fase ditatorial comanda por Vargas. Assim sendo, o samba seria apenas mais um item na cesta da brasilidade inventada pela máquina governamental:

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba. (127)

No samba inventado denunciado por Vianna, as comunidades de samba são tão passivas quanto as comunidades de samba das áreas rurais pesquisadas por Mário de Andrade – pelo menos o eram em sua concepção, se seguirmos a tese de José Miguel Wisnik já apresentada aqui. Se Vianna estiver se referindo a poder de decisão no que refere ao carnaval carioca, principalmente, ele está coberto de razão. Mas como fala do samba como um todo, ele comete erro imperdoável. Poder nunca fez parte da composição real de povos escravizados. Se não fosse o governo repressor, seria a “intelectualidade engajada” que assumiria o controle do carnaval. Só que, no caso do Rio de Janeiro, o governo da cidade e os contraventores (donos das bancas de apostas do jogo do bicho) se adiantaram e agora têm cadeira cativa no quesito carnaval carioca.

Sendo assim, os negros continuam por lá, fazendo o carnaval durante todo o ano, para que no grande dia, o dia do desfile, o palco seja ocupado, cada vez mais, por foliões

“midiáticos”, que nada têm a ver com o universo do samba. Mas isto é só em uma noite. Os outros trezentos e sessenta e quatro dias são de samba da “gente comum”, da gente do samba, como Dona Ivone Lara. Sua trajetória seria um inquestionável desmentido à tese de Vianna. Lara, que passou por diferentes “fôrmas de fazer brasileiro” saiu de tudo isso incólume, o que quer dizer que as dinâmicas relativas ao samba que experimentava no seu núcleo familiar, no seu bairro e nas suas amizades, não foram remodeladas pelo processo de reformulação mental que ela teria vivido na escola, no colégio interno e em outros espaços tido como espaços de educação. É por isso que não nos parece eficaz uma abordagem do samba como uma “sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo” (Sodré, 10) onde o samba, como manifestação popular, e os sambistas, seriam apenas estandartes imóveis, atrapalhando a harmonia de qualquer [leitura do] samba. Por isso será interessante notar como uma moça de família e de excelente comportamento é também uma sambista completa, e de respeito.

Ivone Lara, Moça de Família no Berço da Malandragem e do Samba

Quando Dona Ivone chega com consciência ao mundo do samba, ou seja, quando ela já teria idade o suficiente para saber o que o samba significava para a comunidade a qual pertencia, o samba já era “mania nacional”, fato que se deu, principalmente, pela gravação radiofônica do primeiro samba, “Pelo Telefone”, como já dissemos aqui. O sambista Donga registrou o samba como sendo de sua autoria em parceria com Mauro de Almeida, quando na verdade, àquela altura, os sambas eram geralmente compostos por uma coletividade. Muitas vezes alguém compunha a primeira parte da música e a

segunda parte seria improvisada no momento na roda de samba. Alguns sambas gravados nos primeiros anos de difusão radiofônica no Brasil apresentam mais de uma versão, pois com a dinâmica coletiva de composição, cada um acabava gravando o que achasse melhor, pois “a prática burocrática do individualismo autoral não correspondia a uma ética individualista da criação, e tal contradição era abertamente assumida pelo sambista emergente” (Matos: 20). O Sambista e compositor Sinhô foi o primeiro sambista a usufruir do *status* de “compositor de gravadora”, aquele que já tinha como ter seus sambas gravados, o que não quer dizer que os sambas que apresentava às gravadoras eram seus somente, “daí o dito famoso que lhe atribuem: ‘Samba é como passarinho. É de quem pegar’” (Matos: 20).

O fato de os sambas serem composto comunitariamente era motivo para constantes brigas pela “paternidade” de muitos deles. Vendia-se samba com a mesma facilidade com que se entrava numa roda de samba qualquer. Aliás muitos sambas eram vendidas nesses momentos de confraternização nas rodas de samba. Ali mesmo, na hora, fresquinho. Era como uma mercadoria qualquer: era de quem pagasse pelo produto, sem precisar fazer referência ao criador original, que então dá lugar ao cliente que o adquire. Este tipo de composição e transação coletivas gerava brigas mas também gerava frutos que só viriam a enriquecer o samba, produto artístico. O fruto mais notável talvez seja o aparecimento do *partideiro* e do *partido-alto*, conseqüentemente. O primeiro seria sambista que possuía a habilidade de improvisação no momento da *performance* de um refrão de um samba conhecido, com espaços para as improvisações. Aos *partideiros* ou *versadores* cabia a missão de, no momento da roda de samba, criar a segunda parte do samba cantado pela pelos sambistas presente. Não era tarefa fácil, o *partideiro* teria que ter muita rapidez de raciocínio e ser muito habilidoso com as

palavras para improvisar de forma que agradasse aos presentes. Estes sambas, quer eram “batidos na palma da mão”, para facilitar a marcação para o partideiro, ajudando na composição de seus versos, passou a se chamar partido-alto, uma variação do samba. Esta prática está em voga ainda hoje, com a diferença de que agora a segunda parte já sai das gravadora prontas, apenas o estilo, o ritmo, ainda é de partido-alto. Os sambistas de hoje, também chamados de pagodeiros só empregam esta técnica, a de improvisação, quando se reúnem para tocar sambas em algum... fundo de quintal! Esta parece ser ainda o lugar ideal, o samba mudou bastante, mas o ritual ainda é muito o mesmo. E são pessoas como Dona Ivone Lara, que quando crianças conviveram com sambistas, que muitas vezes numa roda de samba/pagode, ensina para os mais jovens um samba que não chegou a ser gravado, um samba que o grande público não conhece mas que o povo do samba ainda canta, ou mesmo improvisa encima da primeira parte de um samba nunca terminado. E as formas de memorização do samba sempre foi um caso à parte do mundo do samba, principalmente lá atrás, fins da década de dez e início dos anos vinte, antes do aparecimento e desfile das escolas de samba.

Mais e mais relatos dão conta das diferentes formas de apreensão dos sambas e canções em geral no período acima citado. Um fator recorrente era a ajuda das crianças na memorização dos sambas, como teria acontecido também com Dona Ivone Lara na sua infância. Em sua entrevistas à revista Advir Lara fala com naturalidade desse momento de sua infância, quando era convocada por seus familiares, assim como as outras crianças também o eram, para ajudar na memorização de um samba, ou então para cantar um samba anteriormente aprendido por elas, as crianças:

Naquela época não existia gravador, nós éramos os gravadores e quando chegavam os amigos [de seu tio] ou quando ele queria se apresentar,

chamava: “vem cá, crianças, fazer coro” e cantávamos direitinho as músicas, ele ficava todo satisfeito e foi assim que me ensinou umas posições de cavaquinho e a acompanhar. Quando estava estudando, revendo as músicas, ele me chamava e me botava com o cavaquinho na mão e eu acompanhava. Eu ficava por conta. Muitas vezes queria brincar e tinha que ficar de castigo, de cavaquinho na mão, acompanhando meu tio.

(30)

Ao sabermos desse aspecto da vida de Lara, fica explicado para nós o seu estranhamento ao falar de um neto que muito tempo não demonstrava nenhuma reação aos apelos da música, que sempre se fez presente naquela casa de gente do samba:

Eu tenho dois netos... Eu tenho um neto que agora se forma em Educação Física. Mas já está tocando um cavaquinho!!!! Que só você vendo. Já está no cavaquinho que só vendo. E eu dou todo o apoio. Esse menino não cantava, o André. A gente olhava pra ele e dizia, “Esse garoto... é esquisito...” Quando acaba agora, minha filha, só vendo como é que abre a boca pra cantar. Pagode é com ele mesmo! De vez em quando ele chega aqui com o banjo [imita o som do instrumento], “Vó, vó escuta vó, olha aqui vó...” [risos] Assim que ele chega, assim. (Entrevista, 164)

Sendo Lara “cria” do samba, quando criança ela era sempre requisitada a participar de alguma forma. Mas essa tradição, de fazer do samba uma prática familiar não era nada incomum na época da infância e Lara, como não o é hoje, com a diferença de que hoje há muitas outras coisas acontecendo nas comunidades onde os sambas são produzidos, e as crianças também têm outros interesses, além de terem mais liberdade para dizerem não ao que *não* querem fazer. Na época de Lara, “criança não tinha

vontade”, como dizem os mais velhos no Brasil. Assim como no samba, as crianças eram chamadas também a colaborar com as cerimônias de Candomblé ou Umbanda. Era uma época em que a criança era um mero expectador das coisas religiosas – assim como no samba – mesmo nas roda de Jongo, que possuía um cunho religioso, com os mais velhos dançando e cantando em roda, tendo as mulheres que estar todas de saia, e as crianças, quando muito batiam palmas. O jongo hoje, que está sendo revitalizado principalmente por universitários brancos da zona sul do Rio de Janeiro, não é mais o jongo do tempo de Dona Ivone Lara. As pessoas, normalmente, nem ao menos sabem que o jongo “de verdade” é uma atividade, acima de tudo religiosa. Lara nos conta como era o jongo do seu tempo de criança:

Era mais religioso, porque tem uma coisa, lá na Serrinha¹⁸, por exemplo, o pessoal sempre cultivou muito o jongo por causa de Dona Maria Rezadeira e a minha tia, que era a mãe do Fuleiro, que era uma jongueira antiga, centenária. Então, a Dona Maria tinha um centro espírita, e ela então cultivava o jongo no centro dela. E o Darcy, que já faleceu, pra mim foi o maior jongueiro. Agora tem uma porção deles, tem o Filhinho, uma porção deles que botaram as crianças agora fazendo jongo, e tudo... já tá um pouco mistificado. [. . .] quando criança, minha tia me levava e eu chegava lá e ficava sentada. No meu caso era só bater palma. Bater palma e cantar, que era pra ajudar. E eles diziam assim, “Canta *sc*riança, canta!” [bate palmas, imitando os adultos, rindo muito]. Mas a gente não podia entrar pra dançar porque era uma dança religiosa. Agora as crianças dançam, dão umbigada... é outra coisa totalmente diferente. Já puseram cavaquinho, já

¹⁸ Morro da Serrinha, no subúrbio do Rio de Janeiro.

puseram violão... Mas não. O jongo verdadeiro é aquele primitivo, que é só os tambores, o canto, as mulheres fazendo aquela terça fininha... foi assim que eu aprendi. (Entrevista, 174)

Fatos como esses lembrados por Lara muitas vezes são tão instigantes quanto os sambas das rodas desse passado já bastante distante que hoje ainda povoam as rodas de pagode do Rio de Janeiro. O fato de ainda não haver gravadores, ou outras formas técnicas de gravar eventos e sons, contribui em muito para o tão discutido “mistério do samba”. Mas mesmo que a eletrônica já tivesse a pleno vapor na infância de Lara, nada garante que sua família possuiria um desses objetos. É muito pouco provável que seu tio, por ser um homem pobre, pudesse adquiri-lo. Mas como diz o provérbio brasileiro, “quem não tem cão, caça com gato”.

Durante muito tempo a memória seria uma ferramenta indispensável para as comunidades de samba. O rádio já espalhava as músicas com mais rapidez e eficiência do que antes dele. Nem todos tinham, ou podiam ter, um rádio. Mas as músicas todos queriam saber, aprender, cantarolar, principalmente as músicas de carnaval. Mário de Andrade, ainda em 1939, num mês de janeiro que já respirava carnaval, nos relata um das formas pela qual a população pobre aprendia os sambas que seriam tocados nos dias de carnaval do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do Brasil:

Agora é o tempo, aqui no Rio, em que não há casa de música, ou rádio de porta comercial [de loja] que não tenha sempre uma notável aglomeração de povo. Um tempo imaginei fossem basbaques de qualquer época, destinados em caminho pelo puro instinto de passar o tempo. Mas não se trata disso não. Muitas vezes são pessoas populares cheias de afazeres as que mais necessariamente se penduram às portas musicais. E agora sei

bem, nem é tanto o prazer da música que as prende, quanto a necessidade, quase vital para elas, de decorar os textos novos. E uma bela manhã, toda a população aparece cantando aí para umas cinco dezenas de sambas e marchinhas carnavalescas, na integralidade dos seus textos, muitas vezes difíceis de perdoar. (280)

Exatamente o que Andrade achava difícil de perdoar, a memorização dos textos das músicas de carnaval, das “submúsicas”, representa hoje fontes indiscutíveis de informações para o mais variado público, inclusive para os acadêmicos. Mesmas as músicas mais tolas. E o medo do modernista se concretiza. Aqueles textos foram memorizados, reaproveitados, reelaborados e passados adiante. Seu medo se configura a partir da sábia declaração de um cantor popular, como nos mostra Mário de Andrade:

Há sempre que se entristecer com esse talvez mau sintoma, diante da boçalidade ou sensualidade meramente exterior dos textos de certas peças carnavalescas. Nunca me esqueci daquela esplêndida resposta dada a Paul Laforgue por um cantor popular: “Como não sei ler nem escrever, para guardar a história tive que fazer uma cantiga com ela”. O valor mnemônico da canção é questão pacífica que ninguém mais se lembra de discutir. Ora, toda uma população religiosamente atenta, a decorar textos raramente estúpidos, mas em que se faz da tara, flor de ostentação, não deixa de preocupar seu bocado. É sempre trágico imaginar que, à maneira do cantor de Paul Laforgue, se estejam fazendo tais canções para não esquecer tais histórias... (280)

Com muita felicidade Dona Ivone Lara há vivido o bastante para que mesmo nos dias de hoje ainda possamos fazer uso de sua fabulosa memória. Hoje há entrevistas

com Lara em todos os cantos do Brasil. Sua história e estórias têm sido contadas e recontadas a exaustão – o que também tem causado algumas confusões com datas, nomes e fatos, mas são sempre algumas minúcias que não invalidam o conteúdo e a importância de suas memórias. É um fato bastante afortunado ter esta senhora de oitenta e quatro anos uma memória tão prodigiosa. Não só para nos falar de sua própria vida como da vida de pessoas com as quais teria convivido. E não foram poucas pessoas, entre familiares e amigos. Para que exponhamos algumas delas será necessário retornar à vida da jovem Ivone Lara. Na entrevista à Advir ela conta que a primeira música que compôs foi aos doze anos para um pássaro de estimação chamado Tiê, ao qual tratava como se fosse um brinquedo querido:

Com doze anos, eu fiz Tiê, junto com o (Mestre) Fuleiro [seu primo] e o Hélio. O Tiê foi uma boneca que eu tive, nunca me deram boneca, me deram este passarinho e me dediquei a ele de tal maneira que fazia versos pro Tiê, fazia músicas pro Tiê, tudo era pro Tiê. Quando conheci o [produtor] Adelzon Alves, ele disse assim: “olha, Dona Ivone, eu vou lhe chamar para gravar e a primeira coisa que a senhora vai gravar é este Tiê”. Eu chamei o Fuleiro, chamei o Hélio para completar fazendo os versos de Tiê e eles fizeram. (30)

A canção, mais calcada em melodia do que letra, nos remete mesmo às músicas infantis, mas tem também uma sonoridade de música de terreiro, o que passaria a ser uma marca de Dona Ivone Lara. Há nesta música também alusão à sua avó, para quem mais tarde Lara comporia uma bonita e biográfica música. Primeiro vamos à canção para o pássaro Tiê, que agora já faz parte da memória do samba carioca:

Tiê, Tiê, Oia lá, oxá

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

Tiê, Tiê, Oia lá, oxá
Bem, que vovó me dizia, criança
Oia lá tome cuidado
Oxá, esse seu passarinho
Esta mal acostumado
Tiê, Tiê, Oia lá, oxá¹⁹

Suas composições, independente de quem seja o parceiro, trazem sua marca. A qualidade inquestionável de suas melodias faz com que os parceiros musicais se apresentem a ela já com uma determinação: a melodia será dela, e eles “entram com a letra”, como diz a compositora. Mas na sua parceria mais constante, Délcio Carvalho, de quem falaremos mais adiante, dividia quase tudo com a dama do samba. Carvalho é excelente letrista, e melodia sempre foi a especialidade de Lara. Ainda assim eles discutiam temas, ela propunha a letra da primeira parte, e outras coisas, o que faz com que no trabalho dos dois seja difícil de especificar quem fez o quê. Acaba mesmo sendo uma parceria musical com créditos iguais para os dois. Mas antes de abordamos suas composições, temos que observar o contexto em que esta moça de família passa atuar.

Dona Ivone Lara quando saiu do colégio interno, como já sabemos, continuou os estudos e se formou em Serviço Social, profissão que exerceu por 37 anos. Todos estes

¹⁹ Música grava pela primeira vez no LP Ivone Lara, sorriso de criança, 1979.

anos de profissão, de uma funcionária exemplar, foram vividos paralelos à sua vida de sambista. Não poderia ser diferente. Lara morava no Morro da Serrinha, comunidade onde surgiu a tradicional escola de samba Império Serrano, formada da dissidência de uma outra escola de samba também da Serrinha, como nos conta Lara:

Neste instante seria interessante chamar a atenção para o fato de que os trabalhadores da estiva do Rio de Janeiro eram em sua maioria negros e estes seriam responsáveis por muito do que se passou na cidade de em termos de samba, e mesmo de fundação de escolas de samba. Ainda não há um estudo que dê conta destes trabalhadores da área do cais do porto da cidade do Rio, mas ao nos aprofundarmos nos estudos sobre o samba na cidade, há sempre uma alusão aos estivadores. E como não poderia deixar de ser, Lara também nos fala deles. Seu primeiro e parceiro musical, Mestre Fuleiro, como ficou conhecido, também teria sido estivador:

O Império Serrano começou com os estivadores, com a estiva. A maior parte dos componentes do Império Serrano, entre os homens, era de estivadores. Inclusive o meu primo, Fuleiro, era estivador, os meus outros compadres, o Mano Décio... todos eles eram da estiva. Tanto que o Mano Elói, que foi o primeiro presidente do Império, um dos fundadores do Império, ele é que era um dos presidentes da estiva. Então ele trouxe aquela raça toda pro Império Serrano. Inclusive o Império tornou-se uma família. Era um ambiente familiar.(Entrevista, 173)

Entre os fundadores da Império Serrano estaria também o sogro de Lara. O marido de cantora nunca fora freqüentador do samba e não se opunha que ela participasse, até porque ele a conheceu no mundo do samba. Além disso, carnaval para Lara era só nas horas vagas, como nos conta muito orgulhosa:

[. . .] eu só tirava férias no carnaval. Era pra não me prejudicar na minha repartição. A minha repartição era sagrada. Tanto que eu trabalhei uns oito anos com Enfermagem, e ainda deixei licença-prêmio, num tirei licença-prêmio, não. Eu gostava tanto do meu trabalho... Sem tirar licença-prêmio. Sem faltas. De maneiras que quando chegava no carnaval aí pronto. Aí era meu carnaval. Aí eu compunha, eu ia na escola de samba, eu sambava, eu fazia tudo isso. Acabou o carnaval, repartição! Nunca prejudiquei ninguém. Nunca botei ninguém no meu lugar. (Entrevista, 163)

Mas nem mesmo no trabalho Lara estaria distante do mundo musical, pois todos os lugares na cidade daquela época pareciam uma extensão da Praça Onze. Era os atores do samba se encontrando em outros espaços ainda que por coincidência. Lara, por exemplo, teria trabalhado por muitos anos com a mãe do hoje respeitadíssimo cantor de samba, Paulinho da Viola – tido como o intelectual *gentleman* do samba – que mesmo que já não tivesse feito muito pelo samba, ainda assim seria imortalizado por este verso, cantarolado a todo momento em que alguém anuncia a morte do samba: “Há muito tempo eu escuto esse papo furado/dizendo que o samba acabou/ só se foi quando o dia clareou”. Suas composições de sucesso inclui alguns clássicos do samba como um todo. E é exatamente da mãe do aclamado Paulinho da Viola que nos fala Dona Ivone Lara, em uma época em que nem Lara e nem Viola, muito menos esse, sonhavam em ser tornar tão prestigiados na área do samba e no país como um todo:

Paulinho da Viola, a mãe dele trabalhou comigo. Ela conta até hoje. Ela naquele tempo ela era atendente. Ela conta até hoje o que eu fui pra ela. Porque ela tinha eles pequenininhos. Porque quantas das vezes eu cheguei

perto da Paulina e disse, “Paulina, vai embora com teus filhos e deixa que eu tomo conta”. E eu tomava conta da enfermaria toda. (Entrevista, 163)

Na época do hospital Lara já havia realizado um grande feito: depois de dar as composições que fazia para que o primo Fuleiro apresentasse na quadra da escola de samba como se fosse dele – a tia de Lara não achava de bom tom que uma moça de família, tão prendada e educada, se “metesse com o samba”. A compositora sabia também que um samba apresentado por um homem teria uma acolhida muito melhor, enquanto que se fosse apresentado por uma mulher talvez nem chegasse a ser tocado na quadra da escola de samba. Mas no ano de 1965, tudo seria diferente. Neste ano, Lara já estava casada, continuava uma funcionária exemplar, e não parara de compor seus sambas, que apresentava nas rodas de pagode entre amigos. A escola de samba, Império Serrano, que teria sido fundada em 1947, no ano de 1965 resolve promover mudanças consideráveis na forma de apresentar o seu carnaval, uma dela seria Dona Ivone Lara:

Em 1965 a novidade do Império Serrano foi uma mulher tomando parte... fazendo parte... em parceria com outros parceiros, que era Silas de Oliveira, fazendo samba-enredo. Então eu, o Bacalhau e Silas de Oliveira fizemos um samba-enredo. Nós tínhamos um jornalista por nome de Fábio Melo, que adorava o Império Serrano e me adorava. Então ele disse, “Este ano a novidade do Império Serrano vai ser você, em parceria com Silas de Oliveira, fazendo um samba-enredo”. (Entrevista, 149)

O samba de Lara e seus parceiros, intitulado “Os Cinco Bailes da História do Rio” – já na fase dos sambas exaltação, aqueles que exaltavam um aspecto da história brasileira ou algum vulto histórico – é considerado até hoje um dos melhores sambas de enredo, já tendo sido regravado dezenove vezes, por artistas diferentes e inclusive Lara.

A gravação de Lara só viria muito tempo depois, pois o samba trazia o seu nome mas ela ainda não seria reconhecida por sua escola como uma integrante da ala dos compositores – categoria comum a todas as escolas de samba. As razões variam, e as justificativas de Lara também. Ela teria sido *madrinha* da ala, mas não membro integrante da ala dos compositores. Em uma entrevista outra, ela teria dito que a época ainda não estava pronta para ter uma mulher na ala dos compositores, que era composta apenas por homens – e não teria mudado muito nos dias de hoje. Na nossa entrevista, quando questionada sobre o tema, Lara foi mais contida na sua resposta:

Eram 400 homens. Eu era uma única mulher. Assim mesmo eu ainda fiquei. Agora, fiquei também porque eles me aceitaram. Como me aceitam até hoje. Tanto que até hoje eles me consideram madrinha da ala dos compositores. Agora, tem uma coisa, a ala foi composta, foi criada, pelos meus primos [risos] , de maneira que tava tudo em casa. A coisa mais engraçada é que as co-irmãs [as outras escolas de samba] me aceitaram. Iam lá no Império Serrano, com aquela curiosidade de me ver cantar, de me ver tocar cavaquinho, de sambar... aquelas coisas todas. Como até hoje – tanto faz Mangueira ou Portela – onde eu chego, só vendo, é aquela amizade, aquela coisa toda. (Entrevista, 167)

Como parecia conformada com o fato, quisemos saber se ela também achava que o grupo dos compositores não era lugar para mulheres, e que por isso não teria feito questão de assumir seu lugar de direito entre os homens também compositores como ela própria. A resposta nos pareceu bastante peculiar:

[. . .] depois eu casei, comecei a ficar engordando demais, a rapaziada saía tudo de terninho, aquelas coisas todas. Quando eu era magrinha, eu saía

também de terninho e tudo o mais. Mas depois eu engordando, engordando, fiquei mesmo que nem uma senhora mesmo. E eu ia sair de terno [risos]? E aí eu tive convite da ala da baianas, que era a Cidade Alta. Era uma ala lindíssima que tinha no Império Serrano. Que tem no Império Serrano. Então, elas me convidaram pra ser destaque da ala. Aí eu passei... olha lá [aponta para uma foto em preto e branco na parede em que aparece vestida de baiana durante um desfile], aquilo ali é um destaque dentro da ala das baianas. Eu vinha na frente trazendo a ala das baianas. Mais de 300 baianas atrás de mim. (Entrevista, 168)

Apesar de ter ficado de fora do grupo dos homens, o fato deu a Lara bastante notoriedade. Sua carreira só não deslanchou porque ela tinha ainda o trabalho no hospital de doentes mentais, onde passou a trabalhar com a doutora Nise da Silveira, renomada especialista de doenças mentais que teve em Lara uma grande parceira nas suas inovadoras formas de tratar doença mental no Brasil. Lara tem sempre que contar, em suas entrevistas como foi trabalhar com a doutora Nise, como a chama. Ela era autorizada pela médica a usar música para trabalhar com os doentes, o que Lara diz ter feito grande diferença no tratamento dos doentes:

Eu descobri muitos doentes que eram músicos, esquizofrênicos, que ninguém sabia que eram músicos. Muitos que estavam abandonados pela família. A doutora Nise botou uma sala de música com piano, cavaquinho, pandeiro, à tarde, tinha um ensaio geral e eu estava sempre lá, dançando com eles, sambando, cantando com eles. Tinha um doente que era catatônico, mas a doutora Nise ria muito porque ele dizia assim: “Ivone vai

ter ensaio hoje?” e depois caía no mundo dele, só conversava comigo.

(Advir: 36)

Mas depois do primeiro samba conhecido por toda a cidade, mais sambas viriam, só que não mais samba de enredo, sambas para sua escola de samba. Em 1970 e 1972, Lara participa da gravação de LPs coletivos, e foi exatamente em 1972 que ela conheceu seu parceiro de quase toda sua vida artística, Délcio Carvalho. O encontro dos dois futuros parceiros se deu num momento muito triste para os apreciadores do samba. Délcio Carvalho escreve em uma crônica que o compositor Silas de Oliveira tinha procurado a gravadora com a qual tinha contrato para solicitar um adiantamento nos vencimentos para que ele pudesse comprar o material escolar de suas filhas, mas a gravadora lhe negara o tal empréstimo. Silas teria ficado bastante constrangido e abatido com a recusa do empréstimo, mas mesmo assim não teria deixado de comparecer a um encontro de samba que havia marcado com os amigos. Ao chegar a este encontro ele teria contado aos presentes seu infortúnio. Os amigos o ouviram e logo começaram a roda de samba que haviam planejado. Délcio narra o resto da estória:

O compositor havia perdido o samba-enredo para o desfile da Império Serrano, a escola de samba do seu coração e, ainda muito abatido, ele tinha descido a cidade para, na editora de música (Irmãos Vitalli), levantar uma grana para comprar cadernos e livros para suas filhas no colégio. Só que, para sua surpresa, a editora negou-lhe o dinheiro e por sugestão nossa resolveu cair na noite e participar da tal roda. Silas que era de falar pouco, estava completamente perplexo com a negativa da editora. Sentou-se calado, num canto e quando chegou sua vez, bastante esperada por todos (Ele não sabia do valor que o povo lhe dava. Não tinha idéia de seu

imenso valor). Levantou-se e cantou três sambas culminando com o samba-enredo "Os cinco bailes da história do Rio". Quando, justamente no pedaço que diz "ao erguer a minha taça com euforia!" o enfarte o tombou. Com muita rapidez o levamos para o Rocha Maia, ali perto, onde às 2 horas da manhã, veio a falecer, aos 53 anos, o compositor Silas de Oliveira.

E foi exatamente no enterro de Silas que Dona Ivone e Délcio Carvalho se conheceram. Ali mesmo marcaram um encontro e até hoje, mesmo que já não componham mais com a mesma frequência, Carvalho é continua sendo o principal parceiro de Lara, esta seria uma parceria de muitas música que ainda hão de tocar em muitas rodas de samba, de tão importantes que já são. E esta parceria já começara a dar frutos no velório de Silas, em uma música feita exatamente em homenagem ao sambista recém-falecido. Délcio teria dado a partida para este começo:

Tinha eu feito, na viagem de Botafogo para Madureira, uma primeira parte de um samba que falava da derradeira melodia entoada pelo poeta. Queria que a segunda fosse feita por um dos parceiros do "Cinco bailes da história do Rio": o Bacalhau, que morava no Méier, mas se encontrava muito doente vindo a desencarnar mais tarde, ou Dona Ivone Lara. Ao perguntar ao Mestre Marçal, onde morava essa majestade do samba ele prontamente me levou lá. Travamos conhecimento, ela completou a "Derradeira Melodia" e a seguir, eu ainda estava agradecendo, ela perguntou se eu não colocaria letras em algumas músicas que estava compondo. A primeira foi "Alvorecer" gravada logo por Clara Nunes. "Derradeira Melodia" foi gravada muito tempo depois pelo Conjunto Nosso Samba e ficou assim:

Quando a voz do poeta calou
A natureza chorou forte
E o seu pranto batendo no chão parecia
Acompanhar a derradeira melodia
Que ainda pairava pelo ar
Era o samba a vibrar
Com pureza e magia
Ao erguer a minha taça,
Com euforia
Ninguém há de esquecer
O seu canto de raça
Que o poeta entoava com toda harmonia
E o sambista assim tombou
Causando tanta emoção
Mas sua arte há de ficar de pé
Dentro do nosso coração.

Velório no mundo do samba sempre foi um momento de grandes acontecimentos. É a tradição do gurufim. Esta seria a designação dos batuques e confraternizações, digamos assim, que acontecem em velórios. Segundo Arthur Filho, “os velórios entre os afro-descendentes das favelas, chamados gurufins, realizavam-se de acordo com as tradições dos enterros africanos: havia brincadeiras, cantos, comilanças e outros usos diferentes dos tradicionais hábitos ascéticos dos católicos” (148). Hoje a tradição já não é mais tão recorrente como no tempo áureo dos sambistas,

mas as lembranças dos gurufins já renderam muitos sambas bons. E muitas crônicas e histórias também. O poeta Manuel Bandeira, homem “bem nascido”, intelectual atuante no Brasil de sua época, era do grupo dos da sua espécie que passaram a frequentar o mundo do samba. Foram os primeiros a subirem os morros, e a conviverem com os sambistas. E Bandeira, que teria ido ao enterro do sambista Sinhô, já mencionado aqui, não perde a oportunidade de registrar em crônica de 1937, intitulada “O enterro de Sinhô”, o quão diferente era o enterro daquela gente de cor. Mas antes de lhe darmos a palavra, é interessante salientar que o Sinhô do samba também teve morte espetacular assim como Silas de Oliveira. Bandeira conta que todos aguardavam Sinhô na casa de um granfino qualquer para uma rodada de samba e como este não aparecia todos deduziram que ele tivesse em alguma outra roda de samba e por lá não apareceria, como deveria fazer às vezes. Mas logo recebe a notícia de que Sinhô voltava de barca da Ilha do Governador e foi acometido de uma hemoptise fulminante e teve morte instantânea ali mesmo na barca. Então, passemos ao velório:

A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queriam bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, *chauffeurs*, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um prêto de dois metros de altura com uma belide no ôlho), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio Carmo e Benedito Hipólito, mulheres do morros, baianas de tabuleiro, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste tôda de prêto. O gosto pela côr persiste deliciosamente mesmo na hora do entêrro. Há prostitutazinhas em tecido opala vermelho. Aquêle prêto, famanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em

frente, prolongamento da câmara-ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vaivém incessante da capela para o boterquim. Os amigos repetem piadas do morto, assobiam ou cantarolam os sambas (*Tu te lembra daquele choro?*) (521)

Depois do enterro de Silas de Oliveira a dupla Ivone Lara e Délcio Carvalho celebraria em disco pela primeira vez tão afortunada parceria, em 1978, quando Lara já havia se aposentado, já havia cumprido com as suas obrigações de mãe, esposa e profissional aplicada. O samba, então, que sempre correu paralelo à sua vida, agora se apresentava para ficar. Antes desse primeiro trabalho solo ela teria participado ainda em momentos importantes do cenário cultural brasileiro, como o Projeto Pixinguinha, que reunia um número pequenos de artistas para viajar pelo Brasil e exterior fazendo apresentações de samba. Ela participara ainda nos momentos áureos do show Opinião, em plena ditadura militar, onde os grandes nomes eram Nara Leão, o sambista Zé Keti e o compositor popular João do Vale, mais ligado a uma tradição rural. Lara, como todo artista que se presa, faria primeiro uma longa jornada pelos mais diferentes palcos da vida antes de ver seu nome assumir o lugar que merece na galeria dos bambas do samba.

A diferença no caso de Lara é que ela já era uma senhora de cinqüenta e seis anos quando gravou o seu primeiro disco solo, Samba, minha verdade, minha raíz. Adelson Alves foi o produtor deste primeiro trabalho. Ele teria feito também a apresentação de Dona Ivone Lara na contra capa do LP. É no mínimo diferente ver o curriculum, literalmente, estampado nas referências do artista em questão. Esta seria a apresentação inicial do disco:

CURRICULUM

Idade: 56 anos

Profissões: Dona de casa, mãe de dois filhos, enfermeira e assistente social há 37 anos. Somente agora, aposentada, é que dona Ivone pôde começar sua carreira artística, coisa que já fazia domesticamente, e no Império Serrano desde os 12 anos de idade.

Adelzon Alves teria se esforçado ao máximo para apresentar Lara com a dignidade, respeito e importância que ele percebia. Ela seria uma sambista “de raiz”, cantando “samba de raiz”, como ele atesta na contracapa do disco. E para dar veracidade a tudo o que dizia sobre Lara, ele mencionara o “seu” Alcides, “malandro histórico”, como já sabemos, e além disso teria reunido a nata do samba nos fundos do quintal de Seu Manacea – nome também bastante popular para os frequentadores do samba – em Oswaldo Cruz, que é até hoje um bairro tido como berço do samba e de escolas de samba. A foto apresentada é realmente eloqüente. Lá está Ivone Lara, uma senhora muito vistosa e segura de si, com seu cavaquiho em punho, participando de uma roda de samba formada por homens que embora fossem todos de aparência muito humildes – e financeiramente falando, eles o eram mesmo – representavam todos este macunaímico samba que há muito se alastrou por aí.

Depois desse disco em viriam mais sete trabalhos solo e várias participações em discos coletivos. Esta é, até então, a discografia de Dona Ivone Lara:

Samba minha verdade, samba minha raiz, de 1977.

Sorriso de criança, de 1979

Sorriso negro, de 1981.

Alegria minha gente (Serra dos meus sonhos dourados), de 1982.

Ivone Lara, confidencial, de 1985.

Bodas de ouro, de 1998.

Nasci pra sonhar e cantar, de 2001.

Dona Ivone Lara, Sempre a cantar, de 2004.

Finda esta necessária introdução – ainda que tenhamos omitido ainda muitas outras informações históricas bastante significativas – se faz necessário que passemos às músicas de Dona Ivone Lara, que passemos ao seu texto, à forma discursiva do qual nos valeremos aqui examinar um outro aspecto dessa artista da música: sua poesia, sua escrita. Evidentemente que não ignoramos todo o debate sobre a relação entre música e literatura. Apenas decidimos falar do debate enquanto falamos dessa forma de literatura, que podemos chamar de poesia, crônica, ou narrativas. A designação será menos importante do que promover o aproveitamento desses textos como fonte de muitas narrativas de muitas vozes de um mesmo universo: os negros cariocas, principalmente, que se identificavam e se identificam com o samba. Porque essa é uma categorização necessária também, examinar que negro é esse dessa cultura que antes foi acusada de negra e que agora não lhe permitem mais se auto-nomear negra sem que recebam muitas críticas dos “doutores em sambice”, para usar uma expressão de Mário de Andrade, que agora diz ser o samba um “produto nacional”. Ele não seria nem negro e nem carioca. Seria mestiço e brasileiro.

A linha que resolvemos explorar aqui é a de análise de textos produzidos por uma sambista negra, moradora do Rio de Janeiro, oriunda de uma das muitas áreas pobres e de maioria negra dos subúrbios cariocas. Ou seja, estaremos falando sim de uma “música negra” produzida, mantida, cultivada e preservada por uma maioria negra. Evidentemente não nos furtaremos de explicar que negro é esse dessa música que chamamos aqui de negra. A partir de agora, Dona Ivone Lara será a ponte que ligará a

concepção do sujeito negro na literatura de ontem e na literatura de hoje, que nos apresenta uma negritude ainda mais complexa do que na época de Donga – o primeiro a gravar um samba, como vimos. Evidente também que, invertendo os papéis na história, a mestiçagem aqui será o pano de fundo desta apresentação – às vezes bem às claras, às vezes quase imperceptível, e muitas vezes mesmo ignorada. Agora, será o espelho histórico ao contrário. Vamos a ele.

CAPÍTULO III

A Música Popular no Cotidiano Brasileiro

*Se toda a música usada por nós fosse calada de repente, isso talvez abalasse **profundamente**²⁰ a ordem das coisas, pois, pelo menos por um momento, tornaria o insulportável insulportável.*

José Miguel Wisnik²¹

Música! Samba! Pagode! Estas três palavras, ditas assim mesmo, com entusiasmo, no cotidiano de mais da metade da população brasileira, são quase que sinônimas. Em determinadas regiões a “cara” do samba pode mudar um pouco, a forma de pagodear pode conter elementos diferentes do pagodear brasileiro, mas a dinâmica é a mesma, ainda que com variações. Portanto, para muita gente no Brasil a música é parte do pão consumido a cada dia, na alegria e na tristeza. Assim sendo, podemos perceber a importância da música popular neste cenário – a música da maioria da população. Mesmo assim, esta é uma música relegada a uma espaço de menor importância, como em qualquer parte do mundo, no que se refere à música popular. A diferença é que no Brasil o *popular* da música popular brasileira possui o mesmo peso (popular) e duas medidas: há que se diferenciar MPB nesse bolo.

Música Popular e Músicas Populares brasileiras

²⁰ Grifo do autor.

²¹ Sem receita, ensaios e canções, 2004, pg. 182.

No Brasil há popular e popular. Há uma hierarquia do popular muito mais eloquente e definidora do que em outras sociedades. Por exemplo: os artistas da MPB podem ser considerados os cânones do popular. Se pensarmos em popular como parte dos produtos culturais consumidos pela “massa”, o termo popular na composição de MPB (Música Popular Brasileira) não se confirma como tal. Um exemplo concreto: Caetano Veloso, um dos mais importantes e populares artistas da MPB no Brasil e exterior só chegou ao grande público numericamente falando (pelo número de CDs vendidos) quando regravou, a poucos anos atrás, uma canção de sucesso do compositor e cantor popular Peninha, a música “Sozinho”. Peninha é um dos cantores/compositores chamados de “cantores das domésticas” ou “cantores da área de serviço”, que são aqueles ouvidos pelas domésticas brasileiras – para as que usufruem de tal regalia. Tal fato suscita a pergunta: quem é popular, Peninha ou Caetano? Seria um problema de gradação de popularidade? Provavelmente não, talvez a questão seja mesmo a hierarquização do termo popular.

Caetano é um artista popular do universo intelectual brasileiro, assim como o é Chico Buarque, Milton Nascimento, Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Gilberto Gil e alguns outros. Estes seriam dignos representantes da MPB canônica num sentido mesmo de texto a ser explorado academicamente, ainda que a questão sobre letra de música e, ou como, poesia ainda esteja muito longe de um consenso. A *outra* música popular brasileira – ou seja, toda e qualquer música brasileira que não faça parte do panteão da MPB ou não seja erudita – vem, muito timidamente, ganhando adpetos entre os estudiosos. É bem verdade que o aspecto socio-histórico de manifestações musicais/culturais como o samba, a música dita “cafona” e mesmo a Axé Music, têm

sido explorado por um bom número de pesquisadores. Mas estas mesmas vertentes da música brasileira visitadas como produção artística e assim analisada, ainda é um campo carente de terra firme.

Temos que levar em conta que os termos popular and arte, num plano intelectual, nunca foram intercambiáveis, o que faz com que mesmo que se tenha o desejo de explorar o tema, há sempre que se justificar em demasia o por que de tal escolha. Uma vertente da cultura que poderia ser pesquisada como outra qualquer, ainda precisa de curiosos preambulos dos que resolvem tomar para si esta distinta tarefa. Neste sentido, é interessante vermos como três trabalhos que se propõem a lançar luz diferenciada sobre o samba e a música cafona, apresentam prefácios que por si só já dariam um interessante estudo. Na intenção de mostrar também a evolução das mentalidades sobre o assunto, as três introduções escolhidas serão apresentadas cronologicamente, apesar de dois deles serem dos mesmo ano. A primeira primeira citação que apresentaremos foi retirada do prefácio do livro Samba-canção, fratura e paixão, de Beartriz Borges, publicado em 1982. A proposta do livro seria a análise de letras de música do tipo samba-canção, mas primeiro há que se apresentar a identidade de quem o faz, para que o investigador não seja confundido com o objeto investigado:

Tomar como objeto de estudo a música de Cartola, Néelson Cavaquinho, Lupicínio Rodrigues e outros do mesmo porte, para mim, significa uma reflexão sobre os meus mecanismos afetivos juntamente com avaliações estéticas que indagam sobre emoções e repressões, tão logo me ponho a investigar o *poétic*²²o de suas letras. Mais complicado ainda do que entender o que é poético e o que não é poético será a minha (e agora

²² Grifo da autora.

socializo: a nossa) necessidade de entender por que gosto de algo que nem mesmo sei se é poético ou não. Há um gostar prévio à qualificação estética que me interessa, pelo lugar vago, subjetivo, em que este gostar se localiza, para em seguida se cristalizar em sua atitude que decide internamente se o objetivo que temos diante de nós e nos comove é de bom ou mau gosto. Às vezes decidimos que ele é de péssimo gosto e que nossa relação com ele só pode ser de brincadeira. Essa é a atitude que se tem, por exemplo, diante do fato *kitsch*. E, muito provavelmente, chamaremos esse objeto de *kitsch* porque *kitsch* acaba sendo tudo aquilo por que nos atraímos e que não temos coragem de chamar de artístico. (13)

Chega mesmo a se comovente a forma como Borges se expõe no afã de justificar sua escolha, ao decidir se debruçar sobre a poesia do samba-canção. Embora Cartola e Nelson Cavaquinho estejam entre os mais importantes poetas do samba, a corajosa literata ainda assim precisa recorrer ao conceito *kitsch* para justificar sua escolha e seu “mau gosto”:

O mau gosto, que existe em todos nós, pode atingir diversos graus de requinte e produzir estranho fascínio. O horroroso, em mim, produz tanto fascínio quanto o belo [. .] O mau gosto, assim, me parece um veio rico e cheio de mistérios, pois sob sua capa se escondem fantasias, recalques e outros meandros que nunca estamos dispostos a investigar. Mas é exatamente nessa fronteira que eu gostaria de entrar com meu leitor (13-14)

Neste estudo apresentado aqui, este que estamos a produzir, há sempre a preocupação de apresentar todos os citados como pessoas de suas épocas, com seus

defeitos e qualidades, e que refletem de alguma forma a época em que vivem/viveram. O texto acima é uma prova cabal do que dizemos. E para mostrar que Borges era parte de um grupo, apresentamos mais uma publicação de 1982, da qual já tratamos aqui, de Claudia Matos, Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Matos se justifica menos, mas ainda assim se justifica. Mas ressalta a importância do material com o qual irá lidar, colocação que tem o nosso apoio em gênero, número e grau:

As letras de samba por muito tempo constituíram o principal, senão o único, documento verbal que as classes populares do Rio de Janeiro produziram autônoma e espontaneamente. Através delas, vários segmentos da população habitualmente relegados ao silêncio histórico impuseram sua linguagem e sua mensagem a ouvidos frequentemente cerrados à voz do povo. (22)

Na linguagem do carnaval, Matos “pede passagem” avisando de onde vem, e ainda nos informa, de tabela, em sua fala quem seria o seu leitor:

A questão que aqui se coloca parece estender-se ao estudo de toda a produção cultural popular no Brasil. A crítica e a teoria literária foram concebidas, em sua quase totalidade, dentro das fronteiras de uma classe social dominante, para estudar produções que quase sempre se enraizavam na visão de um mundo e na problemática próprias desta mesma classe dominante. Em que medida tal bagagem crítico-teórica tem condições para descrever uma produção tão especial e tão diversa de suas próprias fontes, um objeto cultural oriundo de uma comunidade negra ou mestiça, de um lumpen-proletariado americano com formação histórica tão diferente da de nossos avós europeus? É mais prudente, no caso,

deixar o maior espaço possível ao texto para que ele levante sua própria voz. E para que o que há para nós de misterioso e fascinante nessa voz não seja já na partida sufocado pela necessidade de adequar-se aos moldes conceituais de que dispõem os meios acadêmicos. (22-23)

Vemos aqui que o “o mistério do samba” há de ser uma premissa para quase todos os estudos do samba. Cada qual nomeia o seu local de mistério, mas parece que a tendência é que ele esteja sempre por lá. Mas talvez o problema seja mesmo o samba, porque a música brasileira nomeada “cafona” não apresenta mistérios para o seu explorador, quem parece localizar a sua dose de suposto mistério nos agentes da indústria cultural do país que não conseguem enxergar o valor desse gênero musical e de seus participantes – ou mesmo não conseguem enxergar nada além do túnel que divide socialmente a cidade do Rio de Janeiro. Quem nos fala agora é o historiador carioca Paulo Cesar de Araujo, na introdução de seu necessário e corajoso livro Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar, publicado em 2002. Primeiro ele nos informa de que parte da Belíndia é o gênero musical que nos apresenta:

Ao refletir nos anos 70, sobre o abismo que separava a grande massa de brasileiros empobrecidos da minoria extremamente rica – distorção resultante do modelo concentrador de renda –, o economista Edmar Bacha criou o termo “Belíndia”, uma metáfora para explicar a existência de dois “Brasis”: um, composto pelas classes média e alta, morando no grande centro urbano-industrial e com um padrão de vida de primeiro mundo, semelhante ao da população da Bélgica; outro, composto pela classe média baixa e assalariada, a imensa maioria da população, vivendo em precárias condições, sem escola, saúde e informação e com um padrão

de consumo semelhante ao da população da Índia. Transportando esta metáfora para o campo específico da música popular, é possível dizer que artistas como Chico Buarque e Milton Nascimento tinham o seu público entre os habitantes da “Bélgica”, enquanto que os cantores “cafona” eram ouvidos e admirados pela imensa maioria da população da “Índia”. (20)

Tal qual Beatriz Borges e Claudia Matos, Araújo também nos informa de onde fala, mas avisa que não compactua com o conceito que deram ao seu objeto de estudo:

Ressalto que sempre que eu fizer referência ao repertório “cafona” – a palavra aparecerá entre aspas porque contém um juízo de valor impregnado de preconceitos com os quais não compartilho –, estarei me referindo àquela vertente da música popular brasileira consumida pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior. Como definiu o jornalista Dirceu Soares, “subúrbio é um lugar que fica entre a cidade e o campo. Ali mora um tipo de gente que ainda não se sofisticou, mas que também já não é mais matuta. E é nesta mistura de culturas que vive a maior parte da população brasileira.” (20)

Mesmo tratando de um caso onde muitos se preocupariam, aí sim, em justificar o “mau gosto” musical, Araújo, muito pelo contrário, revitaliza a tudo e a todos do mesmo cenário:

Naquela época [anos setenta], como um típico habitante desta parte mais pobre do Brasil, cresci ouvindo cantores como Waldik Soriano, Odair José e Nelson Ned. E, como a maioria destes artistas, também trabalhei como

engraxate na infância. Mas ao chegar à universidade – rompendo uma barreira que a sociedade impõe às pessoas não originárias da classe média –, resolvi aprofundar algumas questões que me acompanham desde que me interessei pelo estudo da história do Brasil: por que aqueles cantores que eu ouvia no rádio no período da minha infância não apareciam nos livros e ensaios que tematizam a música popular? Por que a exclusão de uma vertente musical que serve de referência para milhões de brasioleiros? E mais: até que ponto este descaso com a história da canção popular “cafona” reflete o autoritarismo de áreas insuspeitas da nossa sociedade? E afinal, que memória histórica da música popular brasileira tem sido construída em nosso país? (21)

A verdade é que a música que faz o cotidiano do brasileiro, na sua grande maioria, é esta música popular do *populacho*: o samba, a música cafona, ou brega, a música pop – que também não tem lugar junto à MPB – o funk, o pagode, a música sertaneja, a axé music, para citarmos alguns dos muitos ritmos do Brasil. MPB teria, no caso, um espaço bastante restrito num país de proporções continentais, e que possui “público intelectual” totalmente desproporcional ao número de habitantes.

Música, na Alegria e na Tristeza, e na Hora Sagrada

E como é triste o samba! ... As marchinhas serão talvez de toda a nossa cantoria carnavalesca, as únicas que conseguem uma verdadeira alegria. O próprio frevo, não sei se por mais próximo de certas negras soturnidades ancestrais, chega frequentemente a frenético, mas raro consegue ser

manifestação de alegria franca. [. . .] Quanto ao samba, ele mantém uma tristeza admirável de caráter, que nas suas melhores expressões de morro, nada tem daquela soturnidade fatigada do “animal triste” que vem no tango, ou da insulportável lamúria melódica do fado universitário de Coimbra. A tristeza do samba é de outro caráter e me parece mais aceitável, muito embora não alcance nunca as sublimes tristezas do folclore irlandez ou do russo. (Andrade, Música, Doce Música 281)

Mário de Andrade ao fazer tal caracterização do samba poderia muito bem ter inaugurado aí a discussão sobre o tal mistério envolvendo este tipo de música. A tendência triste do samba – seja ele samba de roda, samba-canção, e alguma vezes até mesmo samba de enredo – não condiz com o uso que dele se faz: é música para diversão e confraternização. Um povo que tem como a alegria como sua marca registrada – pelo menos é como o definem muitos não-brasileiros – elege como sua tradução um gênero musical que desde de sempre tem a tristeza como marca principal. Todo o aparato de performance do samba – incluindo participantes e instrumentos musicais, e até mesmo as palmas ritmadas – corroboram para o tom melancólico dessa alegria, como nos mostra Andrade:

O samba é trágico, e principalmente lancinante. Se já a percussão muito espera, glosada pelo ronco soturno da cuíca, não tem disfarce que a alivie da sua violência feridora, não é dela que deriva a especial tristeza do samba, mas da sua melodia. Principalmente na manifestação mais atual, com as suas largas linhas altas, seus sons prolongados, o samba é de uma intensidade dramática, muitas vezes esplêndida. (281)

O músico Baden Powell, violonista de primeira linha do samba, o criador da “batida afro” no violão, como dizem a seu respeito, diz que este “lamento” seria legitimidade de um samba negro e nos aprenseta também sua origem:

Tem um samba que é um samba mais escuro, mas negro. Tem raízes mais negras. Tem um tipo de samba que é assim. Um samba lamento. Tem um lamento muito profundo. Esses sambas é que têm as raízes mais próximas ao afro. Por causa do estilo do cântico, que vem dos cantos gregorianos. E os cantos gregorianos quem trouxe para o Brasil foram os jesuítas, quando vieram catequisar os índios aqui. Então isso tudo tem uma ligação muito grande²³.

Dentre os “gênero menores” o samba seria foi o que teve maior alcance no país, talvez por ter iniciado sua trajetória no Rio de Janeiro, então capital do país, e ter “confundido suas pernas” com as da história nacional, dela fazendo parte ativamente até o dia de hoje. Mas a longevidade do gênero se dá também pela relação tão próxima que a população brasileira possui com a música, que impregna a vida pública e privada:

A música por todos os lados, uma espécie de hábito, uma espécie de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher os hiatos do meio ambiente, do meio ambiente físico e subjetivo, a música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que eu vou fazer, papel de parede, pano de fundo, ponto de fuga, acompanhamento em harmônico, agudo, da atividade viver, em toda parte, uma espécie de cenário, jardim portátil. A música assim

²³ Depoimento apresentado no documentário “Velho amigo: universo musical de Baden Powell” de 2003.

ouvida: um tecido que passa por dentro de um corpo de diferenças, o tecido *conjuntivo*²⁴: serve à unidade do organismo ocupando todos os espaços livres de maneira a não deixar vazios, liga os diferentes órgãos entre si, e os sustenta e os protege. (Wisnik, Sem Receita 181)

As dimensões do cotidiano onde a música se faz presente começa a confundir certas fronteiras, sempre beneficiando a algum grupo – além daquele que a consome claro. O Movimento Carismático, que está auxiliando a igreja católica no estado moribundo em que se encontra no Brasil, faz uso deslavado da música em seus cultos, como se fosse um encontro de bloco carnavalesco, com direito a danças e coreografias – remédio encontrado para enfrentar a concorrência. As outras religiões também populares, Umbanda e Candomblé, sempre tiveram a música como parte quase que fundamental de suas cerimônias. Aliás, uma estudo que ainda esta para ser enfrentado seria a análise das “pontos de macumba”, como são chamadas as músicas da Umbanda – visto que as músicas do Candomblé são cantadas primeiramente em Yoruba, logo, se não somos iniciados não sabemos o que está sendo cantado.

Nas músicas da Umbanda há fatos históricos, e alguns são mesmo fascinantes, como um dos mais conhecidos pontos de macumba para a entidade Preto Velho, que apresenta em sua letra uma cena cotidiana desses velhos escravos, que inclusive falam um português bastante enviezado, recheados de expressões representativas das coisas, ou mesmo pessoas, que estes não sabem nomear por não serem deste tempo de agora, e sim daquele, do tempo da escravidão. No ponto que apresentamos aqui a simplicidade da letra seria uma das marcas do velho negro – que também pode ser uma velha, uma senhora escrava:

²⁴ Grifo do autor.

Quinguelê, quinguelê, Xangô

Ele é filho da cobra coral

Quinguelê, quinguelê, Xangô

Ele é filho da cobra coral

Olha preto que está trabalhando

Olha branco que está só olhando

Essas canções são de domínio público. Estas mais antigas não têm autores reconhecidos e algumas partes variam também, mas as que justificam o tema estão sempre presentes, como “preto que está trabalhando, branco que está só olhando”, cantadas enquanto os velhos trabalham – às vezes pessoas bem jovens que “incorporam” essas entidades e assumem os movimentos de uma pessoa idosa trabalhando na lavoura. É mais interessante ainda quando as pessoas que no momento representam esses velhos – os médiuns – são brancos. A cena, acoplada à letra da música, fica ainda mais interessante.

Este seria mais um exemplo de música cotidiana de um grande número da população que muitas vezes a leva para espaços outros, não só o do ritual. São músicas que são também cantaroladas na hora do trabalho, num momento de confraternização e às vezes são incorporadas como parte de algumas canções populares também. O canto Jorge Ben, por exemplo, ardoroso devoto de São Jorge, que na Umbanda é representado pelo orixá Ogum, incorpora não só um pouco da batida de macumba como também parte de oração do santo em sua música Jorge da Capadócia. Este não é um caso isolado. Até mesmo as baterias das escolas de samba teria, cada uma, uma batida que represente um orixá, evidenciando um passado de profunda ligação com o Candomblé – mais uma prova da forte participação dos baianos na construção do que viria a ser o samba

carioca. Hoje em dia este fato não é mais parte das análises de carnaval, geralmente, mas sim parte dos relatos dos mais antigos, como Dona Ivone Lara, que saberia inclusive, com sua memória sempre prodigiosa, para que santo, ou orixá, batem determinadas escolas de samba. Ela se esquiva, diz não saber ao certo, mas fala o que sabe, nos informando inclusive qual seria o santo da sua escola, Império Serrano:

Nunca me aprofundei nisso, de modo que não posso confirmar, mas é sabido que Império é São Jorge, e Portela e Salgueiro são outro santo, São Sebastião, que é Oxossi. As baterias seguiam as batidas dos santos, sim. E São Jorge é o padrinho do Império, conforme provam o samba (“Menino de 47”, de Nilton Campolino e Tio Hélio) e a imagem [do santo], que está até hoje na quadra. (“De conversa em conversa”, entrevista online)

A música “Menino de 47” não só fala do santo padroeiro da escola, como também salienta a rivalidade com as “co-irmãs”, como diz Lara – as outras escolas de samba:

Menino de 47

De ti ninguém esquece
Serrinha, Congonha, Tamarineira
Nasceu o Império Serrano
O reizinho de Madureira
Só se falava na Portela
Na Estação Primeira de Mangueira
Seu padrinho,
São Jorge, santo guerreiro
Que lhe deu prestígio e glória
Para sambar o ano inteiro.

Não podemos deixar de notar aqui que a narrativa do samba, muitas vezes, fala de um cotidiano, ou de um fato histórico, somente “decifrável” pelas pessoas ligadas ao mundo do samba, sejam elas cariocas ou não. Mas para este fato também há uma explicação, nos mostrando ainda que este seria um dos aspectos que diferenciaria a música popular da música erudita, o que seria um motivo amais para a restrição da última a alguns espaços, equanto que a primeira seria para uso diário, como nos explica, de novo, José Miguel Wisnik:

[. . .] no Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. Lamente-se ou não esse fato, o uso mais forte da música da música²⁵ no Brasil nunca foi o estético-contemplativo, ou da “música desinteressada”, como dizia Mário de Andrade, mas o uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa. Com a urbanização e a industrialização, esse uso ganhou uma amplitude ainda maior na caixa de ressonância das grandes cidades, com o advento do rádio, do disco, e do carnaval moderno.

(Sem receita 177)

Para alguma pessoas o alcance dessa música foi muito maior. Como já vimos aqui, Dona Ivone Lara é um exemplo claro e incontestado do alcance da música popular na sua vida de criança, de adolescente, de mulher madura, e de senhora viúva e aposentada. Mesmo quando era mãe de família, com família e filhos ainda sob seus

²⁵ O termo “da música” aparece repetido no original, não sabemos se por erro de digitação ou se por necessidade de ênfase do autor.

cuidados, além da sua própria vida profissional, a vida de artista da música corria paralela às suas outras obrigações, sem que os caminhos se embolassem. Quando lhe perguntamos em que momento ela compunha com seu fiel parceiro, Délcio Carvalho, numa rotina já tão intensa, ela nos narrou um cotidiano em que a música se encaixava perfeitamente como parte de seus afazeres, vinha na sequência das louças lavadas do almoço do sábado – dia de encontrar seu parceiro musical, entre outros afazeres domésticos de uma mulher que era ainda dona de casa:

Quando eu terminava [de cozinhar], eu arrumava a minha cozinha [. . .] aí a gente sentava. Quando a gente sentava então eu dizia pra ele, “Olha, a música é essa aqui assim”. Aí eu cantava aqui, o outro meu filho, tocava pandeiro, às vezes eu pegava o cavaquinho também e acompanhava, e ele prestava atenção bastante. Daqui a um mucadinho ele pegava um lápis e o caderno. Com uma facilidade extraordinária. E aí ele dizia assim pra mim, “A senhora cantou, e já me deu a inspiração”. Quando ele ia embora, já tava pronto o samba. (Entrevista, 169)

Estes encontros com Carvalho renderam muitos sucessos, que foram agregados a alguns trabalhos individuais. Na galeria de samba que se formou é que está o material com no qual tentaremos encontrar marcas, sinais, evidências desse cotidiano de que nos fala Wisnik, do qual já sorvemos pedaços em algumas músicas aqui apresentada, e do qual sentimos falta em alguns lapsos na história da vida privada dos negros no Rio de Janeiro, principalmente. Na preocupação de escaparmos do bairrismo de que são acusados os cariocas, a relação com a história do negro no Brasil só será ressaltada se for este o caso. Antes porém queremos justificar esta escolha, de produto cultural e da representante deste produto.

Se entendermos a relação entre o texto popular e seu público como uma relação ativa e produtiva, Lara pode ser vista como um dos veículos responsáveis por esta interação. O fato de a maioria de suas músicas terem sido compostas em parceria com Délcio Carvalho não invalida a leitura das mesmas canções centradas apenas em Lara em vez de ter os dois compositores como centro da análise aqui apresentada. A cantora é responsável pela melodia – parte importantíssima do texto popular em questão, a música popular – sendo esta a sua especialidade. Ela é também a voz que apresenta tal texto; é ela também o corpo que assume várias identidades no momento de transmissão desse texto: uma senhora negra, brasileira, carioca, cantora e compositora de samba. A mera descrição de Lara, por si só, nos serve como introdução do texto a ser apresentado por ela.

Esta introdução, subentendida e não verbalizada, nos seria já suficiente para que pudessemos inferir muitos aspectos contextuais do texto que “leremos” com uma margem baixíssima de erros, sem que caíssemos nas armadilhas dos estereótipos fáceis, embora em situação como essa – de inferências – eles sejam inevitáveis. Mas estes estereótipos que por ventura nos ocorressem, entrariam na margem de erros, estando assim justificados. Neste mundo que já se quer globalizado, híbrido e multicultural, os erros de inferência – os ditos estereótipos fáceis – são muito mais constantes do que em qualquer outra época, porque agora os lugares, antes marcados – por determinados fenótipos e marcas de [falta de] poder – são agora mutáveis, e habitáveis por fenótipos outros. Esse movimento – gerado por essa mudança, que por sua vez é propulsionada pelas forças da circunstâncias naturais de um processo socio-histórico envolvendo estes “outros” fenótipos – torna a identificação dos espaços de poder e de construção de sentido um tanto complexa, dificultada pela dança dos signos outrora facilmente

indentificáveis. Enquanto que os fenótipos, ou os signos, que antes eram relacionados, imaginados como agentes de outros espaços, tornam difusos os antes conhecidos espaços, e dessa dinâmica de identificação espacial, estrutural, brotam com mais força do que nunca os estereótipos. Num mundo globalizado a maior evidência são os signos “fora do lugar”. E será assim por algum tempo. A dinâmica da interação será responsável pela longevidade, ou não, de tais estereótipos.

Então, se pudermos já abandonar o campo dos estereótipos fáceis ao analisarmos Dona Ivone Lara e sua representatividade, podemos passar a outras inferências possíveis, a partir de sua imagem, de seu fenótipo, do conteúdo da sua narrativa e da sua significância como um signo imagético da cultura popular e/ou negra. É o que faremos a seguir.

CAPÍTULO IV

Dona Ivone Lara, a Griot de Narrativa Sincopada

Moleque Atrevido

(Jorge Aragão/Flávio Cardoso/Paulinho Rezende)

Quem foi que falou

Que eu não sou um moleque atrevido

Ganhei minha fama de bamba

Nos sambas de roda

Fico feliz em saber

O que fiz pela música,

Faça o favor

Respeite quem pode chegar

Onde a gente chegou

Também somos linha de frente

De toda essa história

Nós somos do tempo do samba

Sem grana, sem glória

Não se discute talento

Mas seu argumento,

Me faça o favor

Respeite quem pode chegar

Onde a gente chegou

E a gente chegou muito bem

Sem desmerecer a ninguém

Enfrentando no peito um certo preconceito

E muito desdém

Hoje em dia é fácil dizer

Que essa música é nossa raiz

Tá chovendo de gente

Que fala de samba e não sabe o que diz

Por isso vê lá onde pisa

Respeite a camisa que a gente suou

Respeite quem pode chegar onde a gente chegou

E quando pisar no terreno

Procure primeiro saber quem eu sou

Respeite quem pode chegar onde a gente chegou

Para usar um termo do desfile de carnaval, o “abre ala” deste capítulo que trata de algumas letras de Dona Ivone Lara não poderia ser mais apropriado. Este samba cantado por Jorge Aragão, artista de sucesso que faz parte da nova geração de sambistas – apesar de já estar “na estrada” há muitos anos – tem tudo a ver com o que está se discutindo aqui: o silêncio ou silenciamento dos artistas populares do universo do

samba e a legitimação de suas vozes. Aragão, a quem a mídia já rotulou de “intelectual do samba”, consegue verbalizar musicalmente o que muitas pessoas que compartilham do mesmo sentimento não conseguem.

A mensagem contida nesta letra é tão cara ao compositor que ele não a canta, ele a declama, como se fosse uma *performance* no estilo *spoken words*. Mas logo em seguida ele dispara a melodia que acompanha a letra. Ele é um sambista, gente que “musica” suas dores e amores, e sabe a importância da música para o povo negro de sua terra. A tal tristeza do samba, mesmo nos melhores batuques, está sempre rondando. Samba não é “conversa jogada fora” – como não o são muitas outras músicas. Mas tristeza, melancolia, seria apenas mais um aspecto do samba. É por isso que insistimos que o texto de samba pode se dar à muitas leituras, à muitas conexões bastantes cabíveis com aspectos socioculturais não só dos negros mas também dos brasileiros em geral, muitas vezes. Principalmente quando fala de amor, evidentemente. Apenas com alguma diferença.

O samba, assim como alguns outros gêneros de música, mesmo quando fala de amor o faz de uma perspectiva não-convencional. Ele, o samba de amor, é proferido por uma população que tem como herança um amor que brotou e se firmou nas brechas criadas por esta mesma população no vácuo em que esta foi jogada. O “sentir” negro é ainda bastante ilegítimo, e por isso talvez precise ser destacado, explicado, traduzido. Jorge Aragão, da nova geração, já sabe que as amarras invisíveis que tolhem este povo que ele ajuda a conduzir não deveriam mais estar onde ainda estão, por isso ele verbaliza: “aqui estamos, o espaço é nosso, e queremos respeito”. É assim que

entendemos a sua mensagem. Dona Ivone Lara, a *griot* brasileira, cria de um outro tempo, uma senhora “de bons modos”, não só vê como também sente as amarras.

Quando a chamamos de *griot* não o fazemos por mero estrangeirismo, visto que este é um termo usado pelas culturas africanas do norte do mesmo continente. Em algumas tradições africanas daquela parte de África, o *griot* seria o responsável pela história oral de seu povo. Segundo descrição do Oxford English Dictionary (2d edition) *griot* seria “a member of a class of traveling poets, musicians, and entertainers in North and West Africa, whose duties include the recitation of tribal and family histories; an oral folk-historian or village story-teller, a praise-singer”. Por isso, com autoridade de *griot*, em um dos mais conhecidos e cantarolados sambas de seu repertório, Lara sinaliza para a existência de alguns sentimentos e seus significados quando vindos do negro. O samba em questão chama-se “Sorriso negro”, composto por Jorge Portela, Adilson Barbado e Jair Carvalho. Foi gravado por Lara pela primeira vez em 1981 em seu terceiro trabalho solo:

Um sorriso negro
Um abraço negro
Traz felicidade
Negro sem emprego
Fica sem sossego
Negro é a raiz da liberdade

Negro é uma cor de respeito
Negro é inspiração

Negro é silêncio, é luto
Negro é a solidão
Negro que já foi escravo
Negro é a voz da verdade
Negro é destino, é amor
Negro também é saudade

Negro é a raiz da liberdade
Negro é a raiz da liberdade

Poderíamos mesmo dizer que esta música seria um atestado de humanidade dos afro-descendentes. É tudo tão óbvio que parece sem sentido. Mas, por mais óbvio que pareça, atestar a humanidade do negro ainda se faz necessário, e essa parece ter sido a missão de Lara ao gravar esta música com sua tocante melodia, que quase sempre rima com melancolia. Mas esta mesma melancolia às vezes se apresenta como o “problema”

dos sambas. Negros de outras paragens da diáspora, por exemplo, normalmente vêm nesta letra muita subserviência e conformismo, e que por isso não seria uma música progressista para os afro-brasileiros. Pode ser que eles tenham razão. Mas neste caso, não está se levando em conta a especificidade desse lugar da diáspora negra. Esses críticos esquecem que uma das formas de contribuir com o fim da subalternidade de um determinado contingente social é, principalmente, saber que espaço é esse que este dito subalterno ocupa. Se acompanharmos o raciocínio de P. Peres em seu artigo “Subaltern spaces in Brazil”, logo chegamos ao cerne da questão:

In the case of Brazilian subalterns – for our purpose here African-Brazilians in particular – [their] histories are preserved in their very discourses. If we cannot read or hear those histories it is because [. . .] we are strangers to the subaltern communities and to the codes in which those histories are told. (116)

Complementando este achado teórico, podemos ainda nos valer de algumas premissas do campo dos Estudos Culturais, que apresentam uma nova forma de ler os subalternos e seus espaços, e o que quer que estes apresentem como sendo um texto a ser lido, assim como a necessidade dessa leitura:

In cultural studies, the politics of the analysis and the politics of intellectual work are inseparable. Analysis depends on intellectual work; for cultural studies, theory is a crucial part of that work. Yet intellectual work is, by itself, incomplete unless it enters back into the world of cultural and political power and struggle, unless it responds to the challenges of history. Cultural studies, then is always partly driven by the

political demands of its context and the exigencies of its institutional situation; critical practice is not only determined by, it is responsible to, its situation. (Grossberg at all, Cultural Studies 5)

As composições de Lara, individuais e outras em parceria, são textos simples, falando muitas vezes de amor, tratando do eterno embate amoroso entre homens e mulheres, e são também narrativas sobre o cotidiano. Resta saber do cotidiano de quem. Uma outra questão é que, como já está evidente, suas canções serão apresentadas aqui como textos. Nossa ênfase será na poesia do samba para que dela tiremos a narrativa que nos interessa.

Samba como narrativa poética é ainda uma idéia um tanto revolucionária, mas independente do grau de aceitação de tal perspectiva, será este o “guarda-chuva” que abrigará a obra de Lara por ser este o gênero em que melhor sua criação se adequaria. A dimensão poética do samba às vezes se revela como o aspecto mais ingrato de todos porque geralmente parte-se do princípio de que o quê havia de poético no mundo do samba, morreu com o fim do samba-canção, o que não é verdade. Os sambas de enredo atuais são tidos como sambas que se prestam apenas a relatar fatos históricos, ou mesmo como crônicas sobre temas ou figuras históricas apenas, como se mesmo que assim o fosse não se pudesse encontrar em tais criações qualquer traço de poesia, ou qualquer evidência do “fazer poético”.

Quando passamos para outras formas de samba, como os compostos por pessoas como Paulinho da Viola, ou por algumas figuras das velhas guardas das escolas de samba, e mesmo os compostos por artistas da importância de Chico Buarque, a impressão que se tem é que fala-se de outra coisa, já não é mais samba, e assim tudo muda. Pode ser um “samba de raiz”, um “pagode de fundo de quintal”, ou qualquer

outro tipo de samba que possa ser identificado como “tradicional”. Normalmente, para se dizer que o samba é bom, há que se questionar sua “pureza” e/ou autenticidade, como se fosse possível tal coisa, como se em algum momento a “cultura negra” do Novo Mundo, que logo discutiremos, tivesse sido pura. Para as pessoas seriamente envolvidas com os estudos sobre cultura, sempre esteve claro que esta conclamada pureza sempre foi, no mínimo, uma necessidade de afirmação política ou necessidade de preservação de um determinado espaço social. Talvez a grande dificuldade esteja em entender a cultura negra brasileira como parte da diáspora negra, porque se falarmos em diáspora, pelo menos no que se refere ao povo negro, já não podemos mais falar de purezas.

A questão da pureza das manifestações culturais do povo negro sempre esteve – e sempre estará – em debate. Há sempre um bom motivo para se falar de tal pureza, ou mesmo de uma “verdade” sobre o assunto. Mário de Andrade já se debatia com a questão mesmo entre os seus pares, o que lhe fez cunhar o termo “doutores de sambice”, que primeiro teria aparecido na seguinte passagem em seu livro Música, doce música:

[O] gosto da multidão é um imperativo muitas vezes inexplicável e não significa de forma alguma gosto de seleção. E há os entendidos de marchinha e principalmente de sambas, que nutrindo um secreto desespero por não saberem profundamente música, sustentam no entanto a tese que, neste caso misterioso de sambas e batucadas, ser músico não adianta para discernir o melhor. Deste gênero de doutores de sambice, possuo dois amigos que vivem me martirizando em minhas preferências. Ambos acham que, por mais sabedor de tres-qualteras e quintas aumentadas que eu seja, me falta principalmente aquela necessária dose,

não sei se de malandragem ou carioquice, para dar qualquer opinião. Sempre faço, aliás, meus melhores esforços para me pôr na escola deles, mas o cômico da história é que nem eles mesmo se combinam, e um vive a maldar do outro, dizendo que o outro não entende da coisa, que ele é que conviveu com Noel Rosa ou subiu o morro, em busca das mais perfeitas exatidões. (279)

Um dos motivos pelos quais Mário de Andrade privilegiou o samba rural em seus estudos, em detrimento do samba urbano – o samba que “descia o morro”, que deixava o seu “nascidoiro” – era porque, na sua visão, a produção rural, por ser rural, mantinha a sua pureza, enquanto o outro da cidade se contaminava e se prostituía pelo meio viciado do centro urbano. Na verdade, suas justificativas, examinadas com tudo o que implica tantos anos de diferença entre o momento em que estas foram apresentadas e os tempos atuais, perdem qualquer valor científico e parecem apenas rabugices de “doutor de sambice” – ainda que não estejam de todo longe da realidade atual do samba de carnaval. Ao comentar os sambas que participavam do concurso de músicas para o carnaval, ele dispara no mesmo artigo:

[O] que aparece nestes concursos, não é o samba do morro, não é coisa nativa nem muito menos instintiva. Trata-se exatamente de uma submúsica, cerne para alimentos de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou

tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa como as canções americanas de cinema; os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação. (281)

Acreditamos que se levarmos em consideração o movimento diaspórico no qual a população negra brasileira se enredou, não pensamos em tentar separar o “joio do trigo”, como diz o ditado popular. Ou a malfadada miscigenação brasileira teria se dado apenas nos genes da população? Talvez a idéia de “cultura superior” faça mesmo com que as pessoas creiam que os europeus até possam “dizer no pé” [sambar] se quiserem, mas o contingente negro da cultura negra nada apreendem por não possuírem capacidade de alcance de algo tão distante de seu universo: a cultura européia. Pensemos, mais do que nunca, no significado da diáspora. Ou melhor, pensemos nas conseqüências do fenômeno da diáspora negra. Desse jeito, não fica difícil de pensar as culturas negras da diáspora como espaços de resistência, o que no caso brasileiro não teria sido diferente.

Primeiro temos que ver os afro-brasileiros como parte desse movimento diaspórico, ainda que tal exercício não seja um fato recorrente, visto que “a exclusão econômica sempre toldou a vista dos sociólogos brasileiros para a persistência de uma *cultura de diáspora* no Brasil (Sodré, A verdade seduzida 178)”. As chamadas culturas negras, ou os agentes de que delas fazem parte, nunca são considerados como agentes quando se trata de políticas públicas que lidem com este universo, daí a nossa dificuldade em encontrar embasamento teórico produzido pelos estudiosos brasileiros. Mas a diáspora serve para isso também, e é nela que encontramos o que precisamos, um teórico dos Estudos Culturais e que também é fruto deste movimento iniciado no

“Atlântico negro”, Stuart Hall. Embora na maioria das vezes ele esteja falando da corrente caribenha desse movimento. Mas, sendo os brasileiros grande parte da pigmentação desse negro do mesmo Atlântico, não é difícil seguirmos o fluxo de suas idéias, e mesmo do seu sucesso.

O livro Da diáspora: identidades e mediações culturais, que reúne artigos de Stuart Hall foi publicado no Brasil em 2003 e já é um grande sucesso. Não só por ser o livro de Hall de maior relevância publicado no país, mas também por tudo que a publicação representa. A começar pela capa, que traz uma foto, em close, do próprio autor. Esta foto, pode-se dizer, talvez contribua mais para a construção de um diálogo intelectual entre negros de diferentes continentes do que o livro em si. Mas primeiro precisa-se saber que o homem da capa é o próprio autor. Este foi um grande achado para os intelectuais afro-brasileiros: o homem da capa, com cara de pescador de olhos melancólicos, era na verdade o grande teórico dos Estudos Culturais. Uma capa como essa no cenário editorial brasileiro – insistimos, acompanhada da informação de se tratar do próprio autor, principalmente sendo ele quem é. Embora Stuart Hall diga no corpo do livro que somos parecidos mas não somos os mesmos, até que nos aproximemos, ainda mais se nos aproximamos de uma foto, somos os mesmos, porque o que fica são apenas as imagens, de quem olha e de quem é olhado na foto, e o imaginário, o desejo de pertencimento [a algo maior]. Sucesso incontestado.

Mas já que o livro deve ser aberto, será de um texto de Hall, em parceria com textos de outros filhos e/ou estudiosos da diáspora, que visitaremos alguns textos de Dona Ivone Lara. Contamos com estes conhecedores dessa cultura negra que se formou a partir do Atlântico *noir* para que não percamos as mensagens que o samba e,

particularmente, o samba de Lara, tem para nos transmitir. Mas, pensando assim, vejamos o que seria o espaço da cultura [popular] na visão de Hall. Até porque não podemos esquecer “como a vida cultural, sobretudo no Ocidente e também em outras partes, tem sido transformada em nossa época pelas vozes das margens” (Hall, Da diáspora 338). Mas não sem conflito, principalmente em se tratando de uma cultura que os sociólogos e antropólogos de hoje e de ontem diziam já brotar dominada, inerte:

A dominação cultural tem efeitos concretos – mesmo que estes não sejam todo-poderosos ou todo-abrangentes. Afirmar que essas formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular, para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (255)

O jogo dominação/resistência, aparece muito claramente em alguns textos de Lara. Por isso tentaremos a parti de agora agrupar alguns textos de sua autoria em blocos temáticos, para que possamos, inclusive, atestar a representatividade da artista, a qual teria motivado este trabalho. Começaremos analisando os textos que trazem elementos de religiosidade, visto que a religiosidade expressa nos textos de Lara são brasileiramente sincréticos. E se entendermos este sincretismos também como

amalgamento das diferentes etnias africanas que conviveram num mesmo espaço pela primeira vez nessa nova e horrenda situação, a escravidão, do convívio com a cultura e os ritos indígenas – não à toa há as entidades de caboclos na Umbanda --, e se ainda pensarmos essas interrelações monitoradas por uma fé cristã que se apresentava como a salvadora oficial das almas tanto dos índios quanto dos negros, as possibilidades de análise são inúmeras. E em vários textos. Porém, ficaremos aqui com os textos de Lara.

Textos de Fé e do Encantado

Andei para Curimá - Dona Ivone Lara

(Ivone Lara)

*Andei andei, andei andei andei
Andei andei, andei andei andei para curimá
Andei andei, andei
Andei andei
Ih minha nossa senhora
Me dá meu rosário que eu quero rezar
Implorando proteção pra todo santo me
ajudar(andei andei)*

*Refrão
Tijuseré reza forte
Me ensina uma oração
Pra no júízo final eu conseguir a salvação*

Axé de Ianga (Pai Maior)

(Dona Ivone Lara)

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

*Eu carrego na minha munganga eh
didianga me
a felicidade deu, aos filhos seus
ninguém mais lamenta e chora Ianga
didianga me*

*Ianga, Ianga que tipoi Ianga
didianga me*

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

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

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

Ela é rainha

(Ivone Lara)

*Ela é rainha, veio do além
É nossa amiga, não engana ninguém'
E com sinceridade, todos se dão bem*

*Vacilou com ela, vai virar refém
É um ditado muito certo
Quem vê cara, não vê coração
O inimigo está por perto
E só pensa em confusão
Se não fosse a rainha*

*Eu me deixava levar
Com as histórias do outro mundo
Que um bicão veio me contar
E é por isso que eu estou mudando
Meu modo de pensar*

Nas músicas apresentadas acima percebe-se a dinâmica da religiosidade popular brasileira. Porque há, sim, no Brasil um catolicismo “das ruas”, que lota a igreja de São Jorge num dia que também é de Ogum, dia 23 de abril, só para ficarmos aqui com um exemplo. Os devotos do santo chegam às igrejas do “santo guerreiro” às seis horas da manhã para a alvorada, quando são utilizados muitos fogos de artifícios para saudar o dia de santo tão popular, principalmente no Rio de Janeiro. As pessoas que tomam parte em eventos desta natureza são pessoas que normalmente não vão à igreja com regularidade, não sabem latim e muitas, como bons católicos brasileiros, não sabem muito bem o que diz a bíblia. O catolicismo que professam é o cotidiano. É o catolicismo herdado de uma primeira população de pretos que eram catequizados à força e que depois de terem a alma “salva” tinham que assistir à missas, mas do lado de fora, porque seus senhores não agüentavam o cheiro daqueles pessoas plantadas na porta da igreja. E lá fora ficaram esses herdeiros de Cã, professando o que entendiam ser catolicismo. Mas, como a miséria não é pouca, e como “santo de casa não faz milagres²⁶”, há que se buscar reforço em outras fontes. Então, Ogum, o duplo de São Jorge, é saudado também, e talvez com ainda mais veemência. Este aspecto sincrético é facilmente verificável nas músicas de Dona Ivone Lara apresentadas acima.

Em “Andei pra Curimá” a mesma voz que clama seu rosário, procura o Tijuseré para “uma reza forte”, que no campo da Umbanda, religião afro-brasileira, nada mais é

²⁶ Dito popular brasileiro.

do que uma boa oração para as “forças do egrégora²⁷” (palavra que o posudo Dicionário Aurélio não registra) como diz qualquer “preto velho” na hora da tal reza. E tudo isso sem o menor conflito de alma. E é com a mesma naturalidade que a música “Ela é a rainha” faz alusões muito claras a uma outra força ponderosa. Mais precisamente, faz alusão a uma certa mulher com poderes extraterrenos, e que por isso há que se ter cuidado com ela. Essa mulher pode ser uma entidade qualquer como pode ser um antepassado de alguém que, depois de “fazer a passagem”, ou seja, depois de morrer, permanece no egrégora olhando por quem precisa. Para ilustrar tal fato, há uma passagem na entrevista que fizemos com Dona Ivone Lara em que ela nos fala de seus avós que depois de falecidos teriam virado espíritos protetores da família: “Minha avó era espírita. E outra coisa: ela se foi mas ela é uma entidade. Ela olha por todos nós. Meu avô também, olha por todos nós. ‘Achê de Ianga’ eu fiz em homenagem ao meu avô”.

Muniz Sodré nos ensina sobre as “leis de santo” [doutrinas] do Candomblé e da relação que os seus seguidores têm com a morte. E da forma como expõe suas idéias, baseadas em seus estudos, que também são empíricos, temos a impressão de que todos os negros são candomblecistas. Porém, ainda que suas idéias nos soem um tanto generalizadoras, vale pela explicação da morte no contexto do Candomblé:

Para a ordem humana negra [. . .] vida e morte, aiê e orum, não são termos que se oponham disjuntivamente, na base de uma mútua exclusão radical. O ancestral (morto), pai ou mãe, está sempre presente no grupo como um aliado, parceiro essencial da troca: ele é dado e recebido pelo vivo no ritual

²⁷ Definição satisfatória encontrada na Internet: "Egrégora, reunião de entidades terrestre e supra-terrestres constituindo uma unidade hierarquizada, movidas por uma idéia-força".
[<http://www.hermanubis.com.br/Artigos/BR/ARBRAEgregora2.htm>]

da iniciação, ele dá terra (donde vem a alimentação), que é simbolicamente restituída através do sacrifício. (A verdade seduzida 128)

O texto de Lara, “Ela é rainha”, segue a mesma linha, de louvação a uma entidade protetora. Segundo a crença, essas entidades tanto ajudam e protegem como castigam se seus seguidores não fizerem o que elas esperam que eles façam. Lara nos narrou em entrevista um desses incidentes onde alguém desprotegido não resiste ao chamado de uma dessas forças num momento de performance da cantora – mais precisamente em uma casa de *shows*, e não em uma casa espírita:

Foi uma coisa muito engraçada. Eu cantei “O Candeeiro da Vovó”. Cantei, dancei... aquelas coisas todas. Depois eu cantei “A Cigana”. Quando eu cantei “A Cigana” eu vi aquela senhora toda hora lá, aquela complicação toda, todo mundo parando, segurando ela... eu nem era comigo, continuei cantando. Eu não ia perturbar o que eu estava fazendo. Quando eu acabei de cantar, depois ela chegou perto de mim e disse assim, “Ah, Dona Ivone, a senhora mexeu comigo”. Eu digo, “Eu mexi com a senhora por que?”. Ela disse assim, “A senhora cantou aquele ponto de vovó”, eu digo, “Não é ponto, aquilo é uma reverência que eu faço à vovó”, porque a minha avó gostava imensamente. (Entrevista, 175)

Todos estes fatos nos foram narrados por Lara com muita serenidade e fé no que nos contava. E com a mesma naturalidade, Lara nos disse o que deve ser feito para que coisas desse tipo não ocorram:

Quem não se segura, já viu né [risos]. Num é? Tem que se segurar [risos].
Aí a dona falou pra mim, “Dona Ivone, eu me arrepiei dos pés à cabeça, se a senhora continua cantando eu não sei o que seria de mim”. Eu digo, “Ó

minha fia, cê tem que se segurar... andar com as suas guiazinhas e tudo o mais... quê que há?” Num é? (Entrevista, 176)

As “guiazinhas” às quais se refere Lara são colares feitos de miçangas coloridas, que são chamados de guias quando destinados à indumentária do Candomblé. As pessoas que trazem essas guias ao pescoço – às vezes são mais de uma, e são de diferentes cores – estariam sob a proteção do orixá, ou do santo, indicado pelas cores das miçangas que formam os colares. Por exemplo, as guias dos filhos de Ogum são feitas de miçangas vermelhas e brancas, pois são essas as cores que representam este orixá.

Durante o diálogo exposto acima, talvez por ter como interlocutora uma pessoa também negra, Lara parte do princípio de que o universo do “encantado”, como dizem alguns seguidores das religiões afro-brasileiras, é um universo comum a todos, e que por isso não precisa ser explicado. Essa naturalidade, hoje, é tida por muitas pessoas como essencialismo. Mas para essa senhora, tudo isso seria apenas mais um aspecto da vida privada das pessoas, aspectos do cotidiano. E o mais interessante é que sua naturalidade ao falar de tal assunto deixa claro que ela não o faz como uma forma de levantar a bandeira das religiões afro-brasileiras. Para Lara tudo isto é parte de sua realidade, daí a naturalidade ao falar de tal assunto. Lara soube inclusive nos contar a origem desse aspecto religioso na sua família, que começa com sua avó angolana que teria sido escrava. Ou seja, o seu contato com o encantado é parte de sua existência, como fica evidente nesta passagem da nossa entrevista:

É tudo dela. Da parte dela, de Angola mesmo. Isso tudo era de Angola. Tanto que minha avó faleceu, e tudo o mais, mas é uma entidade. Ela vem, ela... Por exemplo, eu tenho pessoas na família em quem ela se manifesta.

Se manifesta e diz quando tem, por exemplo, algum perigo na família, ou se alguém vai fazer a passagem, ela diz. [. . .] Ela continua na família. Em espírito ela continua na família. E eu não me deito sem rezar pra ela. E pedindo sempre a ela proteção, não só pra mim, para os meus amigos, e para os meus netos e meus filhos. Eu sempre peço. E ela não nos abandona. Nunca nos abandonou. (Entrevista, 177)

“Fazer a passagem” significa, literalmente, morrer, “passar para o outro lado”, indo “desta [vida] para uma [vida] melhor”, como atestam esses ditos populares brasileiros. Mas no entanto quando ouvimos estas frases num contexto que não nos é familiar, sobre o qual não tenhamos informação sobre a fé professada no mesmo contexto, não sabemos em que acepção elas estão sendo usadas. Se numa acepção espírita, espiritualista ou cristã, significando apenas os reinos do céu, e não a continuação da vida em outra esfera da existência. Ou pode ser apenas mais uma forma de fazer piadas com a morte e com mortes, o que faz parte da cultura brasileira em geral. Podemos mesmo dizer que mais do que o contexto em que tais frases são proferidas, a entonação no momento da enunciação das mesma é que nos dirá se seria mesmo uma invocação religiosa, e não jocosa.

Já abordamos aqui a relação do samba com os terreiros de Candomblé e Umbanda, pelo menos teria sido assim na sua origem. Hoje em dia essa relação já não é mais tão direta assim, as pessoas em geral nem sabe que já houve tal relação. Mas Lara, uma das fundadoras do carnaval carioca, sabe e sente tudo como sempre foi. O que para nós é sobrenatural, para ela é apenas mais um acontecimento de um dia de *show* muito animado com samba de alta qualidade, fornecido pelos mestres Martinho da Vila e o falecido João Nogueira, numa apresentação na Europa. A fala entusiasmada e emocionada com

que Dona Ivone Lara nos narrou este momento de sua performance com seus parceiros, fez-nos sentir como se estivéssemos ouvindo um relato de um momento de transe causado talvez pelas palmas em torno dela, pelo batuque da percussão da música que cantavam, pelos sons vocais emitidos pelos dois artista que dividiam o palco com ela e, principalmente, por serem todos estes elementos das religiões afro-brasileiras:

Olha, eles tocaram um samba que eu sambei tanto [risos]. Que depois, quando eu saí de lá, eu tava com uma fita amarrada no tornozelo e eu não senti quem foi que amarrou aquilo no meu tornozelo [risos]. Amarraram uma fita no meu tornozelo... E eles só faziam [imita sons vocais emitidos por Martinho da Vila e João Nogueira] “Ó, ó, ó...” Ah, eu me desfazia [risos], compreendeu? E o Martinho no pandeiro que só vendo... João Nogueira também. Parecia que eles estavam se despedindo de mim. Mas uma coisa muito boa. (Entrevista, 155)

Estes eventos narrados por Lara, primeiro em seu texto musical e depois na entrevista, trazem à luz uma interessante leitura que P. Peres faz da relação do afro-brasileiro com o carnaval/samba e as religiões de origem africana:

Trance possession in its purest form involves the crossing over between parallel worlds in the present rather than in the imaginary future of Christian salvation. In short, the black body in trance possession becomes a type of altar, the site in which the *orixá* takes human form to re-enact the creation and whole history of a people. For the enslaved African, Candomblé provided not only a space of inviolable freedom, but also a history that could not be silenced in the face of massive dislocation and de-territorialization. (119)

Tudo isso (esta interação entre religiosidade, música popular, em espaços socialmente marcados por extratos subalternos de uma determinada sociedade) pode estar sinalizando para algo importante. O “negro” que está sendo representado nessa tradição, principalmente no momento do transe, pode ser apenas uma alegoria dessa negritude que se fez. Dessa negritude forjada no Novo Mundo. Talvez seja preciso primeiro sabermos que negro é esse que vemos ilustrando tais tradições negras. Antes porém devemos estar conscientes, como nos ensina Stuart Hall, de três aspectos das tradições diaspóricas que ele diz serem inadequados e que sempre foram tão caros aos estudiosos da diáspora negra:

First, I ask you to note how, within the black repertoire, *style* – which mainstream cultural critics often believe to be the mere husk, the wrapping, the sugar coating on the pill – has become *itself* the subject of what is going on. Second, mark how, displace from a logocentric world – where the direct mastery of cultural modes meant the mastery of writing, and hence, both of the criticism of writing (logocentric criticism) and the deconstruction of writing – the people of the black diaspora have, in opposition to all of that, found the deep form, the deep structure of their cultural life in music. Third, think of how these cultures have used the body – as if it was, and it often was, the only cultural capital we had. We have worked on ourselves as the canvases of representation. (Hall, Black Popular Culture 27)

Partindo-se do princípio de que “cultura negra” é uma construção resultante do surgimento da diáspora negra, para então darmos a conhecer este negro da cultura negra brasileira, devemos ir construindo-o ao longo do caminho através de outros textos

de Lara. Mas antes, listamos aqui mais um texto que para nós é uma alusão clara à Yemanjá, a mãe das águas segundo a mitologia do Candomblé.

Sereia Guiomar

(Ivone Lara/ Délcio Carvalho)

*A sereia Guiomar
Mora em alto mar
Ah, como é bonito meu Deus,
O canto desta sereia*

*O canto desta sereia
Fascina
O canto desta sereia meu Deus
Domina*

*Falam na beira do cais, que Manoel
O pescador, ouvindo um canto tão lindo
Por ela se apaixonou
Saiu correndo pro mar*

*Quando em noite de lua
Envolvido no seu manto
O moço flutua*

*A sereia Guiomar
Mora em alto mar*

*Ah, como é bonito meu Deus,
O canto desta sereia*

*O canto desta sereia,
Fascina
O canto desta sereia meu Deus,
Domina*

*Todo o mistério do mar
Me causa grande emoção
Encantamento e beleza
Que ferem meu coração
Estória de pescador
Gela meu sangue nas veias
Quando ele conta
A lenda da bela sereia*

*E a sereia Guiomar
Mora em alto mar
E como é bonito meu Deus,
O canto desta sereia*

*O canto desta sereia,
Fascina
O canto desta sereia meu Deus,
Domina*

Interessante notar que ao mesmo tempo somos apresentados a uma lenda de sereias e pescadores, como tantas de que já tivemos notícia. A diferença estaria no fato de que esta não seria uma sereia qualquer, está é a sereia que também pode ser considerada uma outra criação do Atlântico negro – não à toa, a imagem de Yemanjá é representada pela figura de uma mulher branca, de pele alvíssima, e de cabelos longos.

Textos da [negra] cultura carioca

Dona Ivone Lara compôs com Jorge Aragão um samba em que o texto cifrado nos apresenta um universo onde este corpo – esta tela negra – circula, que faz com que nos perguntemos se o popular tem mesmo que ter um cunho tão negativo. Textos como estes, com esta riqueza semântica, nos apresentam uma poesia que, quando acompanhada da melodia, podemos até senti-la, mas se for apenas texto, como o caso aqui, há que se ser iniciado nas “coisas do samba” – parodiando Muniz Sodré por este se referir às “coisas do santo” quando fala do universo do Candomblé – para que apreendamos o que está sendo desenhado nessa tela poética que acompanha este significante negro:

Enredo do meu samba

(Ivone Lara/ Jorge Aragão)

Não entendi o enredo

Desse samba, amor

Já desfilei na passarela do seu coração

Gastei a subvenção

Do amor que você me entregou

Passei pro segundo grupo e com razão

Passei pro segundo grupo e com razão

Meu coração carnavalesco

Não foi mais que um adereço

Teve um dez na fantasia

Mas perdeu em harmonia

Sei que atravesssei um mar

De alegorias

Desclassifiquei o amor de tantas alegrias

Agora sei

Desfilei sob aplausos da ilusão

E hoje tenho esse samba de amor

Por comissão

Finda o carnaval

Nas cinzas pude perceber

Na apuração perdi você

Evidente que uma pessoa que more no Rio de Janeiro, ou mesmo em outras partes do Brasil, perceberia que a linguagem do desfile de carnaval, em toda a sua extensão, está sendo usada para falar de uma situação de ruptura, de separação, de

perdas. Mesmo assim é interessante notar o jogo semântico e a perfeição na apropriação de palavras de um universo que entendemos como sendo o local da festa, para falar de dor, de descontentamento. Assim vemos que como qualquer outra confraria, o mundo do samba também tem os seu códigos. Alguns deles comuns ao contexto sociocultural em que se apresenta, e alguns mais próximos, ou às vezes apenas inteligível, pelas pessoas que compartilham o mesmo cotidiano, as mesmas experiências. A música a seguir, “Preá comeu” para nós é um exemplo desse traço cultural do samba carioca:

Preá comeu

*(Ivone Lara)
Eu queria ir lá no céu*

*Falar com Deus
Que a folha do meu feijão
Preá comeu*

*Meu dinheiro era pouco
E eu quis aproveitar
Fiz a minha plantação
Pensando colher de montão
Mais fiquei desesperado*

*Quando a praga apareceu
Comeu todo o meu feijão
Que tanto trabalho me deu*

*Mediante o prejuízo
Fiz promessa e oração
Pedi à Nossa Senhora
Que me desse proteção
Mas a praga insistente
No roçado se escondeu
E a minha plantação
Menino, preá comeu*

Este texto, pelo tema que nos apresenta, nos faz inferir uma situação de perda, dificuldade, e mesmo desastre. Mas na verdade, quando acompanhado de melodia, este texto se transforma em um animado samba de roda, onde fica evidente o tom jocoso da composição, ainda que a situação, em qualquer outro contexto, não seria nada em engraçada. Mas em se tratando de samba de roda e de comunidade de sambistas cariocas, a desgraça quase sempre se transforma em graça, ainda mais quando o caso não parece ter solução, como no caso da folha de feijão que o animal teria destruído. Este humor mordaz, e às vezes perverso mesmo, inspirou a pesquisadora Donna Goldstein a realizar sua pesquisa em um morro carioca, tendo uma determinada família como estudo de caso. O resultado da pesquisa está no livro Laughter out of place: race,

class, violence, and sexuality in a Rio shantytown. Seus achados são interessantes, assim como o é a linha condutora da sua pesquisa. Ela teria inclusive decifrado a origem de tal humor em momentos inapropriados. Parece ter sido mais fácil mapear este humor do que conseguir uma outra definição para o mesmo, num livro em que fala de raça, que não fosse *humor negro*. Ela apresenta suas justificativas para a escolha, mas mesmo assim, não nos soa como um elemento out of place em um estudo onde uma das funções seria denuncia a miserável vida dos negros pobres no Brasil. Talvez se tivesse entendido a rizada que pesquisou, teria denominado o humor de *humor branco*, como o definem muitos gaiatos cariocas. Mas vamos a passagem do livro, é bastante útil:

Here one can ground Bakhtin. Here, the lives that produce black humor are lives that are themselves plagued by particular kinds of tragedy and suffering, caused in large part by their material conditions. These are not the same problems lived by the middle and upper classes.

And so it is in these ways that laughter and humor play a significant role in power relations. The black-humored commentaries of the subordinated classes are windows into the sense of injustice oppressed peoples feel about their conditions. While those with power act out a theater of majesty, wealth, and domination, those with less power act out a “counter-theatre” of objection, defiance, and absurdity. (12-13)

O próximo texto é mais uma representação de humor festeiro. A graça principal é que não sabemos se a referida pessoa, tão poderosa e vingadora, é algum malandro – ou mesmo bandido – conhecido, temido. Ou se está-se falando de alguma “entidade das trevas”, ou ainda seria esta entidade pertencente à falange do “povo de rua”, que são

aqueles representados por espíritos “sem luz” que quando vivos teriam sido prostitutas, malandros, ou qualquer outro elemento sem caráter e sem coração. Vejamos o texto.

Com ele é assim

(Ivone Lara)

*Com ele é assim
Com ele é assim
Se pedir emprestado leva
Pois tem prazo de entregar
E se vacilar na entrega
Já sabe que vai pagar*

*Com ele é assim
Com ele é assim
Prometeu
Tem que cumprir
Não adianta correr
Porque breve, muito breve*

Você vai se arrepender

*Cuidado com o pau
E a rasteira
Que baratonã não é de brincadeira*

*Com ele aprendi
Com ele aprendi
A não temer o escuro
Nem tão pouco assombração
Enfrentar o inimigo
Com sorriso e compaixão*

*Cuidado com o pau
E a rasteira
Baratonã não é de brincadeira*

Seja quem for Baratonã, uma certeza já temos sobre ele, pelo que nos indica o texto: ele seria também um capoeirista, uma característica também de uma das mais populares entidades “das trevas”, Zé Pelintra. Ele veste-se como um malandro (terno branco, flor vermelha na lapela e chapéu panamá), dizem que foi capoeirista, e que com o seu poder de entidade que não atua apenas para fazer o bem, pode dar rasteiras em quem estiver em dívida com ele. As entidades sem luz, segundo a crença popular, não reconhece Zambi (Deus) como pai maior, por isso eles atuam como querem, mesmo reconhecendo que podem ter suas ações “atrapalhadas” por Zambi. O traço mais peculiar dessas entidades tão soturnas é que a maioria dos fiéis que as procuram é para resolver problemas amorosos que não podem ser resolvidos normalmente, com o próprio fruto deste amor. Não sabemos se os casos amorosos têm algum alento. Nos parece que não, pois a desilusão amoroso nos textos de samba é um tema tal corriqueiro

como em qualquer outro gênero musical. Vejamos algumas contribuições de Dona Ivone Lara para este repertório.

Textos de Dores de Amores

Na nossa concepção, o instinto criativo de Dona Ivone Lara – só ou com seus parceiros – funciona muito melhor quando se propõe a narrar o seu universo na linguagem criada pelo/para o samba. Seus textos de amor puro, como se fora apenas uma canção de amor, ou mesmo um samba-canção, são bem simples, o que não quer dizer que também não caiam no gosto popular. Dito isto, é impossível não lembrar aqui de Mário de Andrade e suas reflexões sobre a adoração do povo pelo o que ele teria chamado de submúsica. Para entendermos que o simples não precisa ser execrável, colocamos aqui três textos de amor de Lara. A primeira da lista, “Mas quem disse que eu te esqueço”, é uma das suas música mais tocadas nas rodas de samba do país, não só do Rio de Janeiro. E como atestado de popularidade e longevidade há o fato de que os freqüentadores das mesmas rodas de samba já teriam criado uma coreografia condizente com a letra, e não com o ritmo, ressaltando assim o texto apresentado na canção:

Mas quem disse que eu te esqueço

(Ivone Lara/ Hermínio Bello de Carvalho)

*Tristeza rolou dos meus olhos
De um jeito que eu não queria
E manchou meu coração
Que tamanha covardia*

Afivelaram meu peito

*Pra eu deixar de te amar
Acinzentaram minh'alma
Mas não cegaram o olhar*

*Saudade amor, que saudade
Que me vira pelo avesso
Que revira meu avesso
Puseram a faca no meu peito
Mas quem disse que eu te esqueço?
Mas quem disse que eu te mereço?*

Acreditar

(Ivone Lara/ Délcio Carvalho)

*Recomeçar, jamais
A vida foi em frente
E você simplesmente não viu que ficou pra trás*

*Não sei se você me enganou
Pois quando você tropeçou
Não viu o tempo que passou
Não viu que ele me carregava
E a saudade lhe entregava
O aval da imensa dor*

*E eu que agora moro nos braços da paz
Ignoro o passado
Que hoje você me traz
E eu que agora moro nos braços da paz
Ignoro o passado
Que hoje você me traz*

Não fique a se torturar

(Ivone Lara/ Arlindo Cruz/ Sombrinha)

*Não fique a se torturar
Porque todo amor tem fim
Pra tudo se tem um preço
A vida é mesmo assim*

*Uma vida amargurada
É uma vida sem motivos
Encontrando lenitivo
Essa vida está curada
E na falta de carinho
Novo amor pode chegar
E acabar com o desespero
De quem sabe esperar*

Aqui não há muito o que ser dito – por isso mesmo as músicas aparecem em um só bloco. Seria um povo possuidor de linguagem tida como simples, falando honesta e simplesmente de uma das dores mais democráticas da face da terra. No caso dos textos de amor temos que confessar que faz muita diferença o acompanhamento de uma melodia apropriada, intensificando a dor do desamor. Essa canções geralmente fazem uso do “choro da cuíca” – como as pessoas se referem ao peculiar som emitido por este instrumento – e quando este ocorre não há coreografia possível, há apenas ouvidos e corações atentos.

Mas como a vida segue, há que se falar de outras coisas, de outras dores. Assim, seguimos com Lara e dores de outras origens, vindas de outros momentos “incoreografáveis”, como veremos no próximo conjunto de músicas.

Textos da História, Histórias no Textos

Paul Gilroy em seu livro The Black Atlantic: modernity and double consciouness, nos fala da necessidade de um certo policiamento das bases que se propõem a utilizar os conceitos do Estudos Culturais para examinar as praticas culturais dos sujeitos subalternos, uma vez que pode-se usar uma nova ferramenta na construção de velhos produtos. Esta escola teórica teria que ser libertadora, reveladora, e não uma outra base de sustentação das culturas e visões hegemônicas:

“It is imperative, though very hard, to combine thinking about [cultural] issues with consideration of the pressing need to get back cultural expressions, analyses, and histories taken seriously in academic circles rather than assigned via the idea of “race relations” to sociology and thence abandoned to the elephants’ graveyard to which intractable policy issues go to await their expiry. These two important conversations pull in different directions and sometimes threaten to cancel each other out, but it is the struggle to have blacks perceived as agents, as people with cognitive capacities and even with an intellectual history – attributes denied by modern racism – that is for me the primary reason for writing this book.
(5-6)

A inspiradora passagem acima, como alguns ajustes, pode ser lida como a motivação primeira deste trabalho: a legitimação da história intelectual dos negros no Rio de Janeiro, área de foco deste trabalho, a partir deles mesmo, a partir de sua mais importante manifestação cultural: o samba. Embora nem todos os negros brasileiros, ou

mesmo cariocas, sejam sambistas, muitos deles o são. E mesmo os que não são, aí sim, carregam o fardo de serem associados a este universo constantemente, e quase sempre de forma depreciativa. É por isso que contestamos aqui a idéia de que o samba não seria uma cultura negra. Não o é totalmente, mas definitivamente o é. E o que nos dá esta certeza é o fato de que não estamos falando aqui de “raça negra” mas de negritude, essa que se construiu socialmente nas américas, europa e Caribe, principalmente. O fenômeno no Atlântico negro, não só gerou nações negras fora de África, como também gerou novas negritudes, novos negros. E dizer que o samba é negro, é apenas uma análise empírica, porque antes de se tornar “produto nacional” era coisa de negros, era o que ninguém queria, era o momento de lazer, quase furtado, do trabalhador escravo. E nesta dinâmica os envolvidos com esta arte eram negros ou se tornaram negros, por associação.

Esperamos que tenha ficado claro ao longo deste trabalho que não estamos falando aqui de nenhum tipo de pureza. Muito menos de nenhuma “habilidade inerente aos negros”. A questão é sócio-cultural. E assim sendo, temos que examinar com mais cuidado as formas de representação utilizadas pelo contingente negro. O samba é o caso mais óbvio. O samba como ritmo, como mapa genético da cultura popular brasileira, mas também como texto, com significado, com significância. Parodiando P. Peres e enxergando os subalternos de que nos fala como afro-descendentes, é bom que tenhamos em mente que os “Brazilian subalterns are speaking in carnivals, but in dynamic elaborations of negotiated masking and unmasking, just as they have always done (119). Esta dedução nos mostra mais do que está, literalmente, expresso neste texto de Dona Ivone Lara. A música de mesmo título teria dado título ao seu primeiro

trabalho solo. Estaria Lara apenas se apresentando? Que raízes seriam essas? Vamos ao texto:

Samba, minha raiz

(Ivone Lar/Délcio Carvalho)

*O samba reinou a noite inteira
De uma tal maneira
Que espantou a tristeza
Provando que o samba é raça
Tem força e pureza*

Quem samba Partido Alto samba miudinho

**O faz com ardor e carinho
O corpo se libertando**

*Ginga na cadência
Que a vida apesar de tão sofrida
Faz o mal se afastar*

*Ah, como a gente oferece
Tudo que vive a sonhar*

*Ginga na cadência que a vida
Apesar de tão sofrida
Faz o mal se afastar
E toda gente feliz a cantar*

*Ai meu Deus como agradeço
Por nascer*

**O samba é minha raiz
Minha herança, meu viver
Me consola a beleza
Que ninguém deseja achar
Me guia na minha incerteza
Não me deixa tropeçar**

Os grifos que fizemos em alguns versos são necessários para que chamemos a atenção para estas passagens. No primeiro grifo, sobre o samba “miudinho”, podemos dizer que seria uma regra definidora dos que são e dos que não são “de samba”. Embora não achemos que seja tão simples assim, achamos possível esta leitura num texto que fala em “pureza” do samba. Neste sentido, temos que levar em consideração o que acreditamos estar sendo dito, porque o sambar dos sambistas oriundos das comunidades carentes, bairros suburbanos e favelas do Rio de Janeiro possui uma “técnica” que, como diz o bordão, “não se aprende na escola”. E esta dança, como outras formas de expressão negras criadas no mítico Atlântico negro, é tão eloqüente como qualquer outro texto produzido pelos afro-brasileiros. Vejamos, por exemplo, como uma estrangeira, Barbara Browning, estudiosa da dança, define o samba e o ato de sambar em seu livro Samba: resistance in motion – pedimos perdão pela longa citação mas ela se faz necessária uma vez que não poderíamos parafraseá-la com a mesma precisão e poesia:

Samba is the dance of the body articulate. What does it mean to speak with the body? In Portuguese, one says that the skilled sambista is able, and obliged, to “dizer no pé”—speak with the feet. No other language is required: song is redundant, words are superfluous. You recognize this in the Rio carnival: there is an eloquence in the white shoes, in the silver high heels scraping the asphalt. You can see it daily in the familiar shantytowns pocking the hills around white moneyed neighborhoods, in the bare feet stamping on a concrete floor. In the samba, in fact, not only the feet speak. The dance is a complex dialogue in which various parts of the body talk at the same time, and in seemingly different languages. The feet keep up a rapid patter, while beat out a heavy staccato and the shoulders roll a slow drawl. It is all funky with message. To articulate means, of course, to flex at the joints, and samba may seem fluid and jointless, and at the same time entirely disjointed. The message is simultaneously narrative and lyrical. That is to say, it spins itself out over time, increasing in meaning as it recounts its origins; and yet it compresses its significance in a momentary image. Samba narrates a story of racial contact, conflict, and resistance, not just mimetically across a span of musical time but also synchronically, in the depth of a single measure. (1-2)

Passando do samba movimento para o samba narrativa, ou para a narrativa verbal do samba, a situação é muito a mesma, o sambista, assim como o sambe em si, se torna ainda mais eloqüente. Um belo exemplo é o texto a seguir, onde Dona Ivone Lara nos conta de sua avó que, assim como Lara, é produto incontestemente dessa nação que se construiu ao sul do Equador. Sua avó, que chegou a ser escrava, quando foi de Angola

para o Brasil teria levado consigo um candeeiro que tinha como um amuleto ou herança de família e que teria desaparecido misteriosamente. Ao falar da dor de sua avó, devido à perda do candeeiro, a linguagem de Lara nos apresenta com expressões comuns a uma população negra de uma determinada época, que tinha seu vocabulário impregnado de expressões que hoje no Brasil são rotineiras apenas na fala dos “pretos velhos”, entidades velhas que pertencem à Umbanda. Estes pretos velhos, como já foi dito aqui, seriam espíritos de escravos e ex-escravos. Eles fariam parte das primeiras “levas” de negros feitos escravos no Brasil, e por isso o português que usam, assim como certas palavras ou expressões, são típicas da “língua de preto”, termo técnico empregado pelo portugueses para descrever a fala dos negros durante alguns séculos. Grifaremos na música a seguir algumas palavras e expressões para ilustrar o assunto:

Candeeiro da Vovó

(Ivone Lara / Délcio Carvalho)

Vige, minha Nossa Senhora

Cadê candeeiro de vovó

Seu troféu lá de Angola

Cadê candeeiro de vovó

*Era lindo e **iluminava***

Os caminhos de vovó

*Sua luz sempre **firmava***

Os pontos de vovó

Quando veio de Angola

Era livre na Bahia

Escondia o candeeiro

Dia e noite, noite e dia

Mas um golpe traiçoeiro

Do destino a envolveu

Até hoje ninguém sabe

Como o candeeiro desapareceu

Vovó chorou, de cortar o coração

Não tem mais o candeeiro

Pra enfrentar a escuridão

Vovó chorou, chorou

Como há tempos não se via

Com saudade de Angola

E sua mocidade na Bahia

“Vige” seria a sua forma de dizer “virgem” com referência à Nossa Senhora, Virgem Maria, evidentemente. Enquanto que “iluminar os caminhos” é o pedido constante de proteção dos praticantes da Umbanda, e também as mais recorrentes palavras de fé dos guias da Umbanda. “Ter os caminhos iluminados” é o que de melhor

pode acontecer a uma pessoa, segundo esta religião. Portanto, o candeeiro seria uma excelente metáfora para esta crença e para esta mulher, ex-escrava.

Na próxima música, Dona Ivone Lara segue fazendo o seu trabalho de *griot* e imortaliza para outras gerações, principalmente, a pessoa de Clementina de Jesus, que tinha também o apelido de Rainha Quelé. Jesus era uma empregada doméstica que fora descoberta cantando em uma das mais populares festas religiosas da época no Rio de Janeiro, a festa da Igreja do Outeiro da Glória. Hermínio Bello de Carvalho – um faz tudo do mundo do samba – a teria “descoberto” e lançado no cenário do samba. Lara teria convivido bastante com Jesus, com quem fez muitos shows, inclusive no exterior, e por quem nutria um grande carinho e admiração por tudo que ela representava. Todo este sentimento e apreciação está contida no texto abaixo:

Rainha Quelé

(Ivone Lara/ Délcio)

Fala Lara: “Esta é a minha homenagem à querida Clementina de Jesus, Rainha Quelé”

*Rainha Quelé,
Quem te fez assim
Foi a natureza
Rainha Quelé
Com a sua fé
Espalha beleza*

**O mundo africano
Cheio de tristezas
E de desenganos
Te faz cantar
E também sonhar**

*Vejo a lua prateada
Num terreiro de jongueiro*

*Escutando sua voz
Praguejando o cativo
Encantando o nosso povo
Que deseja te saldar
Renovando esperanças
Glória de quem sabe amar*

**Negritude vive solta
Cada vez é mais presente**
*Quando o mundo é ritmado
Quando vibra o samba quente
Represente a nossa gente
Vem rainha vem cantar
O seu canto comovente
Glória de quem saber amar*

Embora o Dicionário Aurélio não registre nem mesmo a expressão “espraguejar”, expressão muito usada pela população pobre – que quer dizer rogar praga, desejar o mal a alguém – “praguejar” seria a forma como pessoas simples, sem estudo, geralmente analfabetas, pronunciam a expressão. A pronúncia pode não esta perfeita, mas o

sentindo não escapa a ninguém, nem a quem espragueja e muito menos a quem é espraguejado. Este linguajar de cunho religioso, ainda que espelho de uma religiosidade bem mesclada, é parte do linguajar dos praticantes do “catolicismo popular”, como já dissemos aqui. E como dissemos também, é parte do catolicismo e de muitas outras crenças religiosas.

As outras palavras ou expressões grifadas no texto acima seriam outra marcas da negritude de Quelé, assim como uma total afirmação de África e de africanidade, com a negritude “solta”. Nesta passagem Lara talvez esteja se referindo aos espaços em que “a gente” do samba começa a ocupar no cenário cultural do país à época de Clementina de Jesus – em torno dos anos trinta/quarenta. Ela teria inclusive feito muitas viagens ao exterior representando a música brasileira e algumas dessas viagens teriam sido feitas em companhia de Lara e outros artistas.

Seguindo com a história no texto, a última música deste bloco foi por nós selecionada pela sua alusão à Bahia, como o lar que teria fica para trás. Hoje em dia, a Bahia nas músicas de samba parece fato aleatório, que alguns pensam até que seria apenas por referência a enorme população negra naquele estado. Provavelmente, nos novos sambas, ou nas novas formas de samba, pode ser que seja essa a referência. Mas num texto de autoria de Dona Ivone Lara, que conviveu com os baianos do samba na Praça Onze, é quase que certo que é neste contexto que aparece a referência à Bahia:

De braços com a felicidade
(Ivone Lara)

Me mandei para o Rio pra ver se esquecia
O amor que deixei lá na Bahia

Senhor tem dó

Já não agüento viver só
Desistir da vida é covardia
Mas viver nesta agonia
É muito pior

Reajo a todo momento

*Contra o pensamento de um dia voltar
Senhor, por favor me ajude
Me sinto sozinho
Posso fracassar*

*Ponha no meu caminho
Um amor de verdade a quem eu possa amar
E de braços com a felicidade
Eu convido a saudade
Pra comigo ficar
No Rio*

Para o completo entendimento da real situação da pessoa desconsolada que pede ao Senhor para colocar um amor em seu caminho, seria preciso saber que a quantidade de negros emigrados da Bahia para o Rio de Janeiro, capital do Brasil no período de maior emigração – início do século vinte – fazia da Praça Onze a Pequena África encravada no centro da cidade carioca. Ou seja, os textos de samba de Dona Ivone Lara trazem não só muitas histórias e histórias, como também muitas outras histórias, que formam a história do país.

Textos de Passagem

Denominamos de textos de passagem os textos de Dona Ivone e parceiros que ficaram famosos nas vozes, também ou primeiramente, de outras pessoas também importantes. Esses textos e essas vozes teriam sido a ponte entre o universo do samba e o seleto pedestal da MPB. Apresentamos aqui os textos numa ordem cronológica. “Alvorecer” foi gravada pela sambistas Clara Nunes e se tornou o primeiro grande sucesso da Dupla Lara-Carvalho. Este texto com sua melodia e letra melancólicas teria matado Mário de Andrade de tristeza mas o público fiel do samba, o tem em boa conta até os dias de hoje. Este talvez seja um dos textos mais líricos da dupla de compositores, como vemos abaixo:

Alvorecer

(Ivone Lara/ Délcio Carvalho)

*Olha como a flor se ascende
Quando o dia amanhece
Minha mágoa se esconde
A esperança aparece
O que me restou da noite
O cansaço, a incerteza lá se vão
Na beleza desse lindo alvorecer*

*E esse mar em revolta
Que canta na areia*

Qual a tristeza que trago

*E minh' alma campeia
Quero solução, sim
Pois quero cantar
Desfrutar dessa alegria
Que só me faz despertar do meu penar*

*E esse canto bonito
Quem vem da alvorada
Não é meu grito aflito pela madrugada
Tudo tão suave, liberdade em cor
Refúgio da alma vencida
Pelo desamor*

O segundo mais importante texto de passagem de Lara foi “Sonho Meu”, que ao ser gravado pelas já consagradas cantoras baianas Gal Costa e Maria Bethânia, teria chamado a atenção do país para a grande compositora e interprete que era/é Dona Ivone Lara. A música foi gravada durante a ditadura militar no Brasil, e por ser cantada por cantoras da expressão de Costa e Bethânia, imagina-se mesmo que o refrão da música seria uma alusão aos tantos exilados políticos da época. É necessário que se leia o texto, tendo este cenário político em mente, para que tentemos achar essas evidências.

Tentemos então no texto abaixo:

Sonho Meu

(Ivone Lara/ Délcio Carvalho)

*Sonho meu, sonho meu
Vai buscar quem mora longe,*

*Sonho meu
Vai mostrar esta saudade,*

*Sonho meu
Com a sua liberdade,*

*Sonho meu
No meu céu a estrela-guia*

*Se perdeu
A madrugada fria*

*Só me traz melancolia
Sonho meu
Sinto o canto da noite*

*Na boca do vento
Fazer a dança das flores*

*No meu pensamento
Traz a pureza de um samba
Sentido, marcado*

*De mágoas de amor
Um samba que mexe*

*O corpo da gente
E o vento vadio*

Seguindo esta “verdade” professada por algumas pessoas, o crítico de música Tárík de Souza ao falar de Lara em seu livro Tem mais samba, nos apresenta esta versão sem titubear. Ele é taxativo:

Alternando a profissão de enfermeira com escapadelas para o samba. D. Ivone foi amealhando sucessos (“Alvorecer”, “Andei para curimá”, “Acreditar”, “Agradeço a Deus”) enquanto consolidava o título de nobreza até a explosão pelo duo Gal Costa e Maria Bethânia **do canto de exílio** [grifo nosso] “Sonho Meu”, em parceria com Délcio Carvalho, em 1978. A partir daí sua carreira deslanchou em cinco LPs lançados por três gravadoras antes do desmantelamento da linha mestra da MPB e a marginalização da sambista. Ela ficou dez anos fora dos estúdios e voltou no chamado projeto especial Bodas de Ouro, de 1997...(105)

Ainda que o crítico não justifique a afirmação que faz, vale pelo registro do surgimento de Dona Ivone Lara e vale também pela crítica ao mercado musical selvagem que descarta que não tem sucesso na boca do povo, e com a nossa dama do samba não seria diferente. Mas ela voltaria ao cenário musical, como nos informa Souza. E será ainda o crítico que fará a ponte entre aquele momento da carreira de Lara e um outro momento, pós Boda de Ouro, quando grava o lindo CD Nasci pra sonhar e cantar. Ele vai alinhavando as reciclagens de antigas músicas, que Lara teria feito em seu CD Nasci pra sonhar e cantar, usando um vocabulário também muito específico para quem escreve sobre samba, principalmente num texto publicado primeiramente no caderno de cultura de jornal, Jornal do Brasil:

Outra reciclagem é a pareceria com Jorge Aragão no samba lento de sucesso “Tendência”(do mesmo disco) num travo de melancolia, cevado por flugelhorn e trombone. Caso raro nos veteranos com oportunidade de desvelar inéditas, o repertório estreante de D. Ivone não deve nada aos temas consagrados.

Além do parceiro mais conhecido Délcio de Carvalho [. . .], entre outras, a compositora alia-se ao pagodeiro (de raiz) Sombrinha na cadencia (por tampas de cinzeiro) em “Essência de um grande amor” e a Paulinho Mocidade em “Poeta Sonhador”, outro samba lento com um belo desenho de sopros e o alinhavo certo do violão que deu sobrenome artístico a Carlinhos Sete Cordas. Jóias como essas atestam que a autora, cantora, instrumentista e ícone D. Ivone Lara permanece a(l)tiva como o samba azul que lhe corre nas veias nobres. (105)

A combinação do sangue azul de Lara com o de Aragão, que em termos de veia poética também não fica à dever, geram uma perfeita tradução da realeza do samba, como mostra o romântico abaixo texto abaixo:

Tendência

(Ivone Lara/ Jorge Aragão)

*Não
Pra que lamentar
Se o que aconteceu
Era de esperar
Se eu lhe dei a mão
Foi por me enganar
Você entendeu
Que o amor não pode haver
Sem compreensão
A desunião
Tende a aparecer
E aí, está, o que aconteceu
Você destruiu*

O que era seu

*Você entrou na minha vida
Usou e abusou, fez o que quis
E agora se desespera dizendo que é infeliz
Não foi surpresa pra mim
Você começou pelo fim
Não me comove o pranto de quem é ruim
E assim
Quem sabe essa mágoa passando
Você venha se redimir
Dos erros em que tanto insistiu por prazer
Pra vingar-se de mim
Diz que é carente de amor
Então você tem que mudar
Se precisar pode me procurar*

Parceria como estas com Jorge Aragão, um dos mais importantes e prestigiados sambistas do momento, comprovam a atualidade de Dona Ivone Lara, ao mesmo tempo em que desperta a atenção da Juventude para a existência e talento dessa senhora que muito fez e faz pela sobrevivência e dignidade do samba e dos sambistas. Prova concreta deste fato, é o último texto que apresentamos aqui no conjunto de textos de passagem. Este seria uma criação conjunta com o cantor e compositor Caetano Veloso, que é parte do expoente maior da MPB. Este texto, assumimos, carece muito da melodia para que possamos identificar a marca de Lara nesta parceria. Comprovem a reverência do cantor:

Força da imaginação

(Ivone Lara/ Caetano Veloso)

Força da imaginação

Vai lá

Além dos pés e do chão

Chega lá

O que a mão ainda não toca

Coração um dia alcança

Força da imaginação

Vai lá

Quando o poeta compõe mais um samba

Ele funda outra cidade

Lamentando a sua dor

Ele faz felicidade

Força da imaginação

Na forma da melodia

Não escurece a razão

Ilumina o dia-a-dia

Quando uma escola traz de lá do morro

O que no asfalto nem é sonho

Atravessa o coração

Um entusiasmo medonho

Força da imaginação

Se espalha na avenida

Não pra mimar a fraqueza

Mas pra dar mais vida à vida

Não que haja nada de mal nisso, reverência para o samba nunca é demais. Aliás, ele seria a base da canção popular como um todo no país. AS canções no Brasil, as de boa qualidade, nascem samba, como matéria prima, e dessa matéria primeira, são forjados outros estilos. Mas não menos importantes neste contexto, são os textos apresentados às varias melodias, aos variados ritmos. Com isso, esperamos ter comprovado aqui a importância dos textos de Dona Ivone Lara e seus parceiros. A

mensagem que esta griot latina traz ainda não teria sido completamente assimilada ou mesmo identificada, reconhecida.

Incontestavelmente também, o panorama que foi explorado aqui é o palco da “música negra brasileira”, não por uma questão de raça no sentido biológico, mas raça como sinônimo de garra. Não negamos também a pigmentação, a melanina deste universo, que com o passar do tempo parece ficar cada ainda mais tingido, porque quando se transforma em samba “alvo”, vira um outra coisa, Bossa Nova, por exemplo. Mas a marca negra indelével continua por lá, positiva e negativamente. Não devemos esquecer que estamos falando de uma entidade étnica complicada, os afro-descendentes, e um cenário tão complexo quanto esta entidade étnica, a cultura popular, como mostra Stuart Hall, que fica aqui com a incumbência de ter a última palavra sobre o assunto:

However deformed, incorporated, and inauthentic are the forms in which black people and black communities and traditions appear and are represented in popular culture, we continue to see, in the figures and repertoires on which popular culture draws, the experiences that stand behind them. In its expressivity, its musicality, its orality, in its rich, deep, and varied attention to speech, in its inflections toward the vernacular and the local, in its rich production of counternarratives, and above all, in its metaphorical use of the musical vocabulary, black popular culture has enabled the surfacing, inside the mixed and contradictory mode even of some mainstream popular culture, of elements of a discourse that is different – other forms of life, other traditions of representation. (27)

CAPÍTULO V

CONCLUSÕES

Sou mais o samba

(Candeia)

Voz no estúdio:

-- *Alô cumpadre, Candeia
Oba, Oba.*

-- *Vamos levar um partido-alto aí meu
cumpadre?*

-- *É pra já! Não vamos negar nossas
origens, mas, nós somos brasileiros!
Por isso eu vou falar...*

Refrão:

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais o samba brasileiro

Refrão

Menino tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, puedes crer
Refrão

Candeia: “Fala, Dona Ivone Lara!”

Dona Ivone Lara:

Pra juventude de hoje
Dou meu conselho de vez
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar em inglês,
Aprenda o português!

Refrão

Candeia:

Este som que vem de fora
Não me apavora,
Nem Rock nem Rumba
Pra acabar com o tal de *Soul*
Basta um ponto de macumba

Refrão

*Candeia: “Nem jamaicano, nem
colombiano... sou daqui mermo. País
tropical. Fala Dona Ivone Lara!”*

Dona Ivone Lara:

O samba é a nossa alegria
E muita harmonia ao som do pandeiro
Vem pra esta roda de samba
Não fique imitando estrangeiro.
Somos brasileiros!

Refrão

Candeia:

Calma, calma minha gente
Pra que tanto bam-bam-bam
Pois os *blacks* de hoje em dia
São os sambistas de amanhã

Refrão

Este samba do mestre Candeia – que na gravação conta com a significativa participação de Dona Ivone Lara – seria uma excelente forma de concluir esta viagem que fizemos no “trem do samba”. Evidente que muitas questões que surgiram ao longo do caminho não foram respondidas, porque este é o processo natural de uma pesquisa: enquanto examinamos as questões a que nos propomos, muitas outras vêm à tona. Mas o objetivo principal parece alcançado.

Os textos – canções em suas origens primeiras – apresentados aqui como voz de Dona Ivone Lara, tiveram como principal função nos ajudar a construir o seu corpo e nos permitir colocá-lo na sociedade carioca e, principalmente, na sociedade brasileira. As narrativas que vimos nos falaram muito de suas raízes – culturais, familiares, profissionais, artísticas e morais também. O quadro que se formou com essa voz e esse corpo tão simbólicos nos aponta para uma necessidade de novas abordagens, de novas investigações e novas inferências. Estas deveriam ser mais comprometidas em dar voz aos sujeitos desses textos para que nos seja possível decifrar todas as mensagens que estão sendo emitidas, porque não há dúvida de que estes textos foram feitos para a comunicação – o que é condizente com as origens do samba antes do aparecimento dos equipamentos radiofônicos.

Parafraseando a canção apresentada no início dessas palavras finais, nós somos mais o samba. É nele que percebemos um caminho que podemos ajudar a preencher as lacunas, as síncopas, existentes na história oficial brasileira no que se refere aos afro-brasileiros para que possamos conhecê-los como um seres produtores de uma narrativa que mesmo que não tenha a marca da intelectualidade – que já sabemos não ser a chave de tudo – no seu sentido acadêmico, que seja ao menos a chave das portinholas estratégicas dos fundos de quintais das casas da “pequena África” encravada na cidade

carioca. Se quisermos e soubermos entrar, com toda a certeza não nos faltará material para análises mais humanas, interessadas e menos preconceituosas. E estas mudanças de atitude, de movimento, de alteração de conjunto, de vozes consonantes e dissonantes, podem nos guiar por caminhos enriquecedores, e sempre no ritmo do sincopado samba. Corpo e voz num balé de novos passos. Acompanhemos a cadência.

CORPO – A Eloqüência do Corpo

A produção intelectual de Dona Ivone Lara e sua história de vida – nas esferas privada e pública – nos mostrou o quão eloqüente pode ser o corpo de um sujeito, mesmo se este sujeito seja identificado como um subalterno. Essa identificação, definidora de um conceito estático, não permite que certas vozes ocupem os espaços que lhes são de direito porque já se convencionou pensar que elas não têm legitimidade devido ao rótulo que carregam, o que vimos aqui que não é necessariamente verdade. Há sempre como enxergarmos o corpo que temos diante de nós. Um corpo como o de Lara, por exemplo, mais que massa física, é também um pergaminho que se fez historicamente ritmado, sincopado. Pois a eloqüência de todo e qualquer corpo é ainda maior quando este corpo se ocupa do movimento “sambeado”, como nos mostra Barbara Browning:

The body says what cannot be spoken. Musically, this can be explained as syncopations. Samba is a polymeter, layered over a 2/4 structure. But the strong beat is suspended, the weak accentuated. This suspension leaves the body with a hunger that can only be satisfied by filling the silence with

motion. Samba, the dance, cannot exist without the suppression of a strong beat. (Samba 9-10)

Esta análise de Browning é ainda mais interessante por se tratar de uma análise técnica do samba enquanto dança. Mas se vemos sua fala como uma dança possível, podemos dizer que a autora nos apresenta uma análise sincopada por um samba canção, visto que percebemos os enxertos que ela realiza nos espaços historicamente fracos de sentido no que se refere aos estudos das vozes dos atores das manifestações culturais negras. O mesmo faz Muniz Sodré ao nos falar do corpo da capoeira, que invariavelmente é o mesmo da roda de samba – são rodas que se confundem nos movimentos eloqüentes do samba:

O estilo rítmico do jogo não se confunde com o estilo individual do jogador. Este se define inicialmente pela ginga, o balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que se esquive e dance ao mesmo tempo, tudo isto comportando uma mandinga (feitiçaria, encantamento, malícia) de gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzí-lo sobre os pés, sobre as mãos, abaixado, pulando, o capoeirista jamais se imobiliza e, acionado pela ginga, evolui em roda (como no espaço do samba tradicional ou no espaço das danças religiosas negras [jongo]), sempre com movimentos circulares, afirmando o seu estilo de jogo através do ritmo que imprime ao corpo, [através] da velocidade dos gestos, [através] da sutileza da mandinga. (A verdade seduzida 205)

A prática corporal da mencionada eloqüência se torna ainda mais rica com o som da fala, mas a fala que se ouve, que se quer entender e legitimar.

VOZ – o Texto-Samba Verbalizado, História Ritmada, Sincopada.

Música por todos os lados. As vozes que acreditavam os historiadores e “autores em sambice” não fazer diferença no contexto urbano, dizem a que vieram. Não que não dissessem antes. Elas, as vozes, sempre estiveram lá, preenchendo sincopadamente a vida nada fácil do ser brasileiro. A música tornara-se uma “arma” de longo alcance. Com música pode-se mandar recado, pedir clemência a um amor ingrato, mandar um recado a uma co-irmã – como se refere Dona Ivone Lara às outras escolas de samba – e aliviar o peito de tanto banzo.

Com a possibilidade de gravação, com o aparecimento do gramofone, a fala vestiu roupa nova e tomou conta do cenário musical brasileiro, porque a canção popular no Brasil nada mais é do que a extensão da voz, como pudemos ver ao longo deste trabalho. e Dona Ivone Lara é, sem dúvida alguma, um exemplo caro desse outro modo de falar apropriado por sujeitos detentores de uma cultura que sobrevive oralmente à mais de meio século. O texto de Lara é um texto melódico, proferido por uma griot de melodia e corpo abençoados, condensados. Por isso a perfeita combinação de Lara e o samba; do samba e o corpo e a voz de Lara, nos apresentando um bailado tão expressivo que talvez nem caiba mesmo na escrita.

REFERÊNCIAS

OBRAS CITADAS

- “De conversa em conversa: Dona Ivone Lara”. Blog De Conversa em Conversa, 31 de Março de 2004 <http://www.mblog.com/deconversaemconversa/029787.html>.
- Andrade, Mário de. Música, doce música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- Araújo, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2002.
- Bandeira, Mauel. “O enterro de Sinhô.” Manuel Bandeira, poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967.
- Borges, Beatriz. Samba-canção: fratura e paixão. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.
- Browning, Barbara. Samba: resistance in motion. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1995.
- Cabral, Sérgio. As escolas de samba no Rio de Janeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- Candido, Antonio. Literatura e sociedade – Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 2000.
- Cunha, Celso. Nova gramática do português contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- Dávila, Jerry. Diploma of Whiteness: Race and Social Policy in Brazil, 1917-1945. Duke UP: Durham & London, 2003.

- Filho, Arthur Loureiro de Oliveira. Pioneiros do samba: Bicho Novo, Carlos Cachaca, Ismael Silva. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.
- Gilroy, Paul. The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1993.
- Goldstein, Donna M. Laughter out of Place: Race, Class, Violence, and Sexuality in a Rio Shantytown. Los Angeles: U of California P, 2003.
- Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, e Paula Treichler, eds. Cultural Studies. New York: Routledge, 1992.
- Guillermoprieto, Alma. Samba. London: Jonathan Cape, 1990.
- Hall, Stuart. Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais. Ed. Liv Sovic. Minas Gerais: Editora UFMG, 2003.
- - - . “What is this ‘Black’ in Black popular culture?” Black popular culture. Orgs. Gina Dent e Michele Wallace. Seattle: Bay Press, 1992.
- Horta, Luiz Paulo. “Clássicos do Brasil: Na Trilha de Villa-Lobos”. Brasil Rito e Ritmo: Um Século de Música Popular e Clássica. Ed. Leonel Kaz. Rio de Janeiro: Aprazível Edições: 2003-2004. 222-235.
- Jaguar, e Tárík de Souza. Eds. O som do Pasquim: grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.
- Kaz, Leonel. “Brasil Rito e Ritmo: a mestiçagem e o imaginário” Brasil Rito e Ritmo: Um Século de Música Popular e Clássica. E.d. Leonel Kaz. Rio de Janeiro: Aprazível Edições: 2003-2004. 18-67.
- Lara, Dona Ivone. Entrevista pessoal. 11 de agosto de 2004.
- - - , Dona Ivone. Entrevista. Revista Advir. Rio de Janeiro, Nº 17, setembro de 2003.

- Matos, Claudia. Acertei no Milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982.
- Peres, Phyllis. “Subaltern Spaces in Brazil”. Dispositio/n. Ed. José Rabasa, Javier Sanjinés C. E Robert Carr. Vol.XIX, Nº 46. Michigan: The U of Michigan P, 1996.
- Rodrigues, Lupicínio. Foi Assim: o cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas. Org. Lupicínio Rodrigues Filho. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- Sodré, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- - - . A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- Sousa, Tárík de. Tem mais samba: Das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34 Letras, 2003.
- Squeff, Enio, e José Miguel Wisnik. Música. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- Tatit, Luiz. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- Vianna, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 1995.
- Villa-Lobos, Heitor. O Ensino Popular da Música no Brasil: o Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- Webb, Simon. “Masculinities at the Margins: representations of the Malandro and the Pachuco.” Imagination beyond nation: Latin American popular culture. Edit. Eva P. Bueno e Terry Caesar. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1998. 227-264.
- Wisnik, José Miguel. “Entre o Erudito e o Popular”. Da antropofagia à Brasília: Brasil 1920-1950:. Org. Jorge Schwartz. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac & Naify Edições, 2002. 297-309.
- - - . Sem receita: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

BIBLIOGRAFIA

- Albin, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB: a história da nossa música popular de sua origem até hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- Alencastro, Luiz Felipe de at al., eds. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Vol. 2 of História da vida privada no Brasil. Org. Fernando A. Novais. 4 vols.
- - - . O Trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Almeida, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- Alves, Andréa Ribeiro. Tempos de outrora. Rio de Janeiro: Governo do estado do Rio de Janeiro, FUNARJ (Fundação de artes do Rio de Janeiro), 1994.
- Andrade, Mário de. Aspectos da música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- Andrews, George Reid. Afro-Latin America: 1800-2000. New York: Oxford UP, 2004.
- Auguras, Monique. Medalhões e brasões: a história do Brasil no samba. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1992.
- Barbosa, Marcelo, e Kadu Machado. Dissonância: escritos sobre música e outros ruídos culturais. Rio de Janeiro: Algo a Dizer; Imprensa Oficial /RJ, 1998.

- Béhague, Gerard. Music in Latin America: an introduction. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- Bueno, Eva P., e Terry Caesar, eds. Imagination Beyond Nation: Latin American Popular Culture. Pittsburgh: Uof Pittsburgh P, 1998.
- Cabral, Sérgio. Pixinguinha, vida e obra. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- Candido, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- Carvalho, Hermínio Bello de. Sessão passatempo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- - - . O canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, Metal Leve, 1988.
- Carvalho, José Jorge de. "Black Music of all Colors: The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music." Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South America. Ed. Gerard H. Béhague. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1994.
- - - . "Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento." Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Eds. Maria Helena Torres, e Sílvia Telles. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2004.
- Carvalho, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Castro, Yeda Pessoa de. Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, Academia Brasileira de Letras, 2001.

- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- Costa, Flávio Moreira da. Nelson Cavaquinho: enxugue os olhos e me dê um abraço. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- Costa, Haroldo. 100 anos de carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2003.
- . Fala crioulo. São Paulo: Editora Record, 1982.
- Cunha, Fabiana Lopes da. Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004.
- Dunn, Christopher. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Couterculture. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2001.
- Fernandes, Florestan. O folclore em questão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Fontaine, Pierre Michael ed. Race, Class, and Power in Brazil. Los Angeles: U of California P, 1985.
- Freyre, Gilberto. Casa grande & senzala. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.
- Fryer, Peter. Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil. Middletown, Conn.: Wesleyan UP; Hanover, NH: UP of New England, 2000.
- Gardel, André. O encontro entre Bandeira e Sinhô. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- Gomes, Flávio dos Santos. Experiências atlânticas: ensaios e pesquisa sobre a escravidão e o pós-emancipação no Brasil. Passo Fundo: UFP, 2003.

- Gonzales, Lélia. "Racismo e sexismo na cultura brasileira." Ciências sociais hoje. 2 ANPOCS, 1983. Pg.3-23.
- Gruzinski, Serge. El pensamiento mestizo. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós, 2000.
- Hall, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.
- Holanda, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. 26^a ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.
- hooks, bell. Yearning: race, gender, and cultural politics. Boston: South End Press, 1990.
- King, John, ed. The Cambridge companion to modern Latin American culture. Cambridge, UK New York: Cambridge University Press, 2004.
- Lipsitz, George. Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place. London; New York: Verso, 1994.
- Lopes, Nei. Guimbaustrilho e outros mistérios suburbanos. Rio de Janeiro: Dantes Editora e Livraria, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2001.
- . Zé Kéti: o samba sem senhor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- . Sambeabá: o samba que não se aprende na escola. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Folha Seca, 2003.
- Mariz, Vasco. A canção popular brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.
- Martins, Leda Maria. Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizote: Mazza Edições, 1997.
- Matta, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

- . “Digressão: A fábula das três raças.” Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1981.
- Moura, Roberto. Praça Onze: no meio do caminho tinha as meninas do Mangue. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- . Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FUNARTE/divisão de música popular, 1983.
- Naves, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2001.
- . O violão azul: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Ortiz, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- . A moderna tradição brasileira. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.
- Paschoal, Marcio. Pisa na fulô mas não maltrata o carcará: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do Povo. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2000.
- Paz, Ermelinda A. Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma Visão Sem Preconceito. Rio de Janeiro: Assahi Gráfica, 2004.
- Pereira, João Baptista Borges. Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo. São Paulo: EDUSP (editora da Universidade de São Paulo), 2001.
- Perrone, Charles e Christopher Dunn, eds. Brazilian Popular Music & Globalization. Florida: UP of Florida, 2001.
- . Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB, 1965-1985. Austin: U of Texas P, 1988.
- . Seven Faces: Brazilian Poetry Since Modernism. Durham: Duke UP, 1996.

- Radano, Ronald, e Philip V. Bohlman. Eds. Music and the Racial Imagination. Chicago: The U of Chicago P, 2000.
- Roberts, John Storm. Black Music of Two Worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American Traditions. New York: Schirmer Books, 1998.
- Sandroni, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.
- Santos, Milton. O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania. Ed. Wagner Costa Ribeiro. São Paulo: Publifolha, 2002.
- Sevcenko, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Shaw, Lisa. The Social History of the Brazilian samba. Aldershot, UK: Ashgate, 1999.
- Skidmore, Thomas. Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought. Durham and London: Duke UP, 1993.
- Sodré, Muniz. Mestre Bimba: corpo de mandinga. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- Soihet, Rachel. A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Souza, Jessé. A construção social da subcidadania: para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2003.
- - - . org. O malandro e o protestante: a tese weberiana e a singularidade cultural brasileira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- Souza, Neusa Santos. Tornar-se negro, ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

- Storey, John. Cultural Studies & the Study of Popular Culture: Theories and Methods. Athens: Uof Georgia P1996.
- Tinhorão, José Ramos. Cultura popular: temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2001.
- Tramonte, Cristiana. O samba conquista passagem: as estratégias e a ação educativa das escolas de samba. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
- Ulloa, Alejandro. Pagode, a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas. Rio de Janeiro: Multimais Editorial, 1998.
- Vasconcellos, Gilberto, e Matinas Suzuki. “A malandragem e a formação da música popular brasileira.” História geral da civilização brasileira: o Brasil republicano, 4º volume, economia e cultura (1930-1964). Ed. Boris Fausto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- Vianna, Luiz Fernando. Zeca Pagodinho: a vida que se deixa levar. Relume Dumará, 2003.
- Vieira, Luis Fernando. Sambas da Mangueira. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998.
- Vila, Martinho da. Kizombas, andanças e festanças. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1992.

APÊNDIX

TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM DONA IVONE LARA

Íntegra da entrevista, realizada em 11 de agosto de 2004, na residência da entrevistada, em Inhaúma, Rio de Janeiro, Brasil.

Entrevistadora: Katia Santos

Auxiliar e filmagem: Claudia Santos

KATIA: Dona Ivone, ontem eu estava em um taxi e ouvi no Rádio que eles estavam sorteando um ingresso para o show da senhora com Leandro Braga no Estrela da Lapa.

MÍRIAM (empresária): Pena você não ir...

K: Na sexta-feira, né? Eu vou embora hoje [quarta-feira]...

MÍRIAM: Você ia ver... O show é piano e Voz.

K: Eu li algumas reportagens dele falando do trabalho da senhora. Ele falava da beleza das suas melodias. Aliás todos falam muito bem das suas melodias. Eu li isso em algum lugar, que a senhora não deixa a dever a Tom Jobim na construção de uma melodia. O

Délcio Carvalho também disse, que era... não sei, assustador, uma coisa assim, a forma como uma melodia vem pra senhora, como a senhora cria essa melodia.

DONA IVONE LARA: Intuitiva! Você sabe que às vezes eu estou na cozinha fazendo uma coisa e outra, e me vem essa inspiração... Agora, por exemplo, eu corro e boto no gravador, mas antigamente eu num botava, não. Ficava ó [diz apontando para a cabeça].

K: Ficava na cabeça?

DIL: Ficava na cabeça. Quantas das vezes eu telefonei pro Délcio e dava a música pra ele pelo telefone. Ele dizia assim “Tem novidade?”, eu digo “Tenho”. [risos] Aí eu cantava a música e ele gravava no gravadorzinho dele, depois ele vinha aqui, ele dizia assim, “A senhora quando me dá música, a senhora já me dá inspiração”. Ele dizia pra mim.

K: Que legal, que legal... É bom que a gente já começa com a musicalidade. Eu tava lendo também que a senhora foi criada no meio de sambistas, chorões, jongueiros...

DIL: Chorões... Minha mãe era crooner de um rancho, Flor do Abacate, tinha uma voz de soprano que todo mundo pensava que ela tivesse a voz trabalhada, mas aquilo era dela, era nato, compreendeu. De maneiras que ela cantava que era uma coisa louca. Quando ela abria... E muito jovem, a minha mãe morreu com 33 anos, mas muito jovem ela já cantava que só vendo. E o meu tio era chorão. O meu pai tocava violão de 7 cordas.

K: Como era o nome desse tio da senhora, que aparece em todas as entrevistas?

DIL: Era Dionísio Bento da Silva. Ele era chorão. Tocava trombone, tocava violão de 7 cordas, cavaquinho, banjo... Banjo naquela época não tinha, não. Mas tocava cavaquinho... Era uma coisa extraordinária, o meu tio. Aliás, no nosso meio familiar, quando nós nos reuníamos, compreendeu, era aquela alegria dentro de casa.

K: Era isso que estava imaginando, porque toda a família ligada à música...

DIL: Toda a família.

K: E ainda tinha o lado religioso musical também, como o jongo, né?

DIL: É, ainda tinha o jongo... Por exemplo, a minha tia, que dançou o jongo, ela até 105 anos... Foi na véspera... Foi... Quinze dias antes de morrer a Globo convidou pra ela dançar o jongo, compreendeu. Aí ela foi dançar, ela tinha 105 anos, era a mãe do meu primo Fuleiro, que chamava-se Antonio dos Santos. Esse meu primo ele recebeu o primeiro Apito de Ouro, dado pelo governador, que era Negrão de Lima, porque ele foi o primeiro Mestre de Harmonia dentro daqui do Rio de Janeiro.

K: Mas que família, hein Dona Ivone.

DIL: Todo mundo, todo mundo... Nós nos reuníamos assim, como surgia as coisas assim.

K: Isso é o que se chamava antes de “fundo de quintal”, ou coisa parecida? Ou não?

DIL: Não, era em casa mesmo. Não tinha fundo de quintal, era em casa.

K: Não era a preparação pra uma festa, era normal?

DIL: Normal. Aniversário. Fulano faz aniversário... Fora de aniversário. A gente cismava de fazer uma comida pra todos nós ali, compreendeu. Eu me lembro que eu era criança mas eu tomava parte, eu gostava de tá naquele meio, de maneira que eu tomava parte, e eles me chamavam, pra eu cantar, pra mim guardar... entendeu? Aí eu ficava... eufórica que só vendo.

K: Eu vi a senhora dizer que a senhora era tão pequenininha cantando samba que foi no Chacrinha e ganhou uma boneca... foi isso?

DIL: Foi, foi. Foi no Chacrinha.

K: Mas a senhora foi concorrer como caloura ou foi pra apresentar um samba?

DIL: Não, quando eu fui ao Chacrinha eu já tava já mocinha. Foi em 1965, quando eu ganhei o samba enredo no Império Serrano. Porque o Império Serrano, quando surgiu, surgiu em [19]47, e o Império então só trazia novidades. Em 1965 a novidade do Império Serrano foi uma mulher tomando parte... fazendo parte... em parceria com

outros parceiros, que era Silas de Oliveira, fazendo samba-enredo. Então eu, o Bacalhau e Silas de Oliveira fizemos um samba-enredo. Nós tínhamos um jornalista por nome de Fábio Melo, que adorava o Império Serrano e me adorava. Então ele disse, “Este ano a novidade do Império Serrano vai ser você, em parceria com Silas de Oliveira, fazendo um samba-enredo”. Naquele ano mesmo, pela primeira vez Evandro de Castro Lima saía do Municipal, com os amigos dele do Municipal, e desfilava no Império Serrano, numa escola de samba.

K: É uma escola de vanguarda hein, moderna.

DIL: E Jorge Goulart, aquele vozeirão, saía pela primeira vez cantando um samba-enredo que foi justamente “Os Cinco Bailes da História do Rio”, este com que eu ganhei, que teve 19 regravações.

K: Eu vi naquele CD “Meninos do Rio” que ele está entre os melhores sambas...

DIL: Foi, foi...

K: Ele está entre os melhores sambas, os que estão sempre sendo regravados.

DIL: Isso, isso... “Os Cinco Bailes da História do Rio”. Na Dinamarca isso foi um estrondo. Porque nós fomos à Dinamarca, junto com o ministro da cultura, e quando chegou lá nós fomos acompanhados pela sinfônica da Dinamarca. Então quando tocou

esse hino... quando tocou esse samba, foi uma coisa que só vendo. Os músicos ficavam acompanhando com os pés. Mas foi uma coisa tão bonita, tão bonita...

K: E qual é a sensação de chegar num lugar como a Dinamarca e ter uma música sua tão bem aceita desse jeito?

DIL: Meu Deus do céu... Eu nem sei dizer...Ah, eu fiquei deslumbrada. Lá tinha a rainha, tinha uma princesa lá que veio tirar retrato comigo, fez questão de me ouvir cantar o samba... e eu cantei o samba juntamente com a sinfônica e depois os outros componentes que foram conosco, do Império Serrano também, foi uma beleza. Foi lindo, lindo de morrer.

K: Eu tava vendo também que a senhora tem uma ótima entrada também na França, né?

DIL: Na França eu já tenho já a mais de 10 anos.

K: É isso que eu ia perguntar a senhora. A França... Eu fico vendo lá, músicos americanos da atualidade, e do passado, que se deram muito bem na França. O Pixinguinha que ia pra lá com o... Como é que é essa recepção? A França é realmente assim tão aberta mesmo às pessoas talentosas de qualquer parte do mundo?

DIL: Completamente. Completamente. Porque tem o seguinte: a primeira vez que eu fui à França foi com o Império Serrano.

K: A senhora lembra em que ano?

DIL: Foi em 1984, que nós fomos. Foi a primeira vez que saiu uma escola... pela primeira vez uma escola de samba se apresentava na Europa. Então, eu fui com o Haroldo Costa... “Brasil Canta e Dança”, aquele grande projeto que o Haroldo Costa fez que foi um sucesso extraordinário. Levamos lá 19 dias, só de sucesso.

K: E era só samba ou tinha vários tipos de músicas?

DIL: Só samba! Eles ficavam loucos, porque tem uma coisa... foi membros do Império Serrano, componentes do Império Serrano, várias alas, nós tínhamos alas com passos marcados, tinha alas de baianas... Eu fui de baiana, levei minha baiana. Quando chegou lá eu me apresentei vestida de baiana, cantando, e aí eles ficaram malucos, malucos. Foi um desfile de carnaval lá, na França.

K: E a senhora já cantou em outras partes do mundo. A senhora acha que na França... Porque eu ouvi um músico afro-americano dizer que não só eles recebem bem as pessoas que chegam, mas realmente eles entram no espírito da coisa, e respeitam o artista que está ali independente de raça, credo...

DIL: Em Montreux, eu tive lá, no festival de Montreux, eu estive no festival de música da Itália, quando teve um festival de música popular brasileira, eu estive lá na Itália. Eu estive na Argentina, eu estive na Martinica... Eu estive em uma porção de lugares. A

Alemanha. A Alemanha foi uma coisa estrondosa. Eu viajei com o Martinho da Vila, eu estive na Alemanha, estive em Montreux e estive na Argentina, com o Martinho da Vila. Depois eu voltei à França com o Paulinho da Viola. Depois que eu voltei com o Paulinho da Viola foi então que a Lusafrika me convidou pra ser artista deles.

K: E é a mesma gravadora da Cesária Évora, né?

DIL: É, a mesma gravadora da Cesária Évora.

K: Uma outra coisa que eu não consigo entender é essa relação dos músicos chamados populares com a França. Por exemplo, a senhora acha que o respeito que... Porque uma coisa é gostar e dançar junto. E outra coisa é gostar e respeitar, e reconhecer o talento daquela pessoa que está no palco. A senhora acha que tem essa diferença entre a França e o Brasil, por exemplo, pra quem tá assistindo?

DIL: Eu vou dizer uma coisa a você: eu não tenho do que me queixar não, sabe? Não tenho do que me queixar, porque graças a Deus aqui na minha terra aonde eu entro eu sou bem recebida, eu canto...

K: É, eu ouvi dizer que a senhora está muito paparicada [risos].

DIL: [risos] E lá fora é a mesma coisa. Olha, eu inaugurei uma casa na França que era só de Rock. Então, ela passou a apresentar samba. E a inauguração foi comigo. Foi uma coisa ma-ra-vi-lhosa!

K: Foi em 1984 também?

DIL: Não, não. Essa foi por volta mais ou menos de 1989, por aí, quase 1990. Foi um festival. Foi uma coisa louca! A minha empresária dizia assim, “Dona Ivone não volta, não volta, não volta...” E eu voltei cinco vezes.

K: Por que as pessoas estavam chamando, pra voltar?

DIL: Ah, porque tinha uma coisa... E a coisa mais engraçada é o seguinte: eu fui acompanhada por um grupo brasileiro que estava lá e que era de Minas Gerais. Mas como me acompanharam... Ah, aí eu me desfiz... Sambei que só vendo! E aí então quando eu sambava, o pessoal ficava... Porque eu fui com um vestido de franjas, e franja ajuda né?! Aquele molejo... Só vendo. Eu pintava! Umas cinco vezes eu entrava e saía, entrava e saía... A Miriam, “Dona Ivone, pelo amor de Deus pára, não volta mais”, eu dizia, “Não, deixa eu fazer o meu. Deixa eu fazer o meu”. Mas foi uma coisa louca.

K: Nessa fita de vídeo que a minha irmã me deu, tem um momento em que a senhora está sambando, mas parece que a sandália tá...

DIL: Aí eu joga a sandália pra lá [risos].

K: A senhora tira as sandálias e sai sambando [risos].

DIL: E eles gostam demais disso [risos].

K: Adoram! Eu fui ver também – acho que no início de junho agora [2004] a senhora no SESC do Flamengo, a senhora mal começava a se movimentar e as pessoas já começavam a gritar, levantavam junto. Porque parece que carrega, né?

DIL: Carrega mesmo. Muito, muito, muito. Olha lá na Itália foi a coisa mais linda. Eu estava muito bem sambando, dançando, essas coisas todas, e depois eles fizeram o seguinte, teve o dia que era a despedida, e então alguns artistas foram escolhidos pra fazer aquele show. O Paulinho da Viola até nesse dia não pôde fazer. Ele levou a Velha Guarda da Portela mas ele não pôde fazer, porque ele ficou adoentado, ele não pôde fazer. Então, eu fui escolhida pra fazer. E o falecido João Nogueira era vivo e Martinho da Vila. Os dois que me acompanharam. O Martinho tocando pandeiro, e o João Nogueira tocando tamborim.

K: Que auxílio luxuoso, hein!

DIL: Olha, eles tocaram um samba que eu sambei tanto [risos]. Que depois, quando eu saí de lá, eu tava com uma fita amarrada no tornozelo e eu não senti quem foi que amarrou aquilo no meu tornozelo [risos]. Amarraram uma fita no meu tornozelo... E eles só faziam [imita sons vocais emitidos por Martinho e João Nogueira] “Ó, ó, ó...” Ah, eu me desfazia [risos], compreendeu? E o Martinho no pandeiro que só vendo... João Nogueira também. Parecia que eles estavam se despedindo de mim. Mas uma coisa muito boa.

K: Eu adoraria ter visto isso... Eu ganhei um CD do Martinho onde ele faz uma música em homenagem a senhora, no CD “Na Roça e na Cidade”.

DIL: Isso, isso. Mas olha aqui, o Martinho, lá em Montreux, sabe como é que ele me chamou? Ele primeiro entrou. Ele se apresentou. Depois que ele se apresentou ele começou assim: “Ivone Lara... Ivone Lara... Ivone Lara...” E a bateria tocando... Aí, eu estava lá dentro, eu tava com uma roupa toda dourada, eu vim de lá dançando... Ah... Nossa Senhora da Penha! Aquilo me dava até vontade de chorar, porque o pessoal quando me viu entrar, eles começaram a me chamar de rainha. E aí aquelas palmas todas, aquelas palmas certinhas, e eu fui entrando... E ele, “Ivone Lara... Ivone Lara...” E depois ele acabou fazendo uma música disso.

K: “Ivone Lara, jóia tão rara...”

DIL: Isso, isso. Só vendo menina, que coisa. Ah, mas eu adoro eles que só vendo. E quando eu vou pra um show com eles, a gente bota pra quebrar mermo! Num dá pra ninguém, não. Porque a gente bota é pra quebrar!

K: Eu estava vendo também que senhora viajou também, um pouco, com a Clementina de Jesus.

DIL: Com a Clementina de Jesus eu fiz o Projeto Pixinguinha.

K: Eu estava até lendo um livro do Hermínio Bello de Carvalho onde tem umas passagens muito engraçadas dela com a senhora.

DIL: Mas ela era engraçada que só vendo. Porque ela me tinha como uma irmã mais nova. Então ela me chamava de mana. Mas ela já tava mais idosa. Eu estava bem mais jovem, de maneira que quando chegava na hora de ela ir se recolher eu ia. Mas depois que ela se recolhia e deitava, eu ó! [bate as palmas das mãos num gesto rápido], saía fora. E aí eu ia, o pessoal me levava pro... Na Bahia por exemplo, me levavam lá pro Rio Vermelho, eu tomava parte nos sambas de roda, nessas coisas todas. Então, sabe o que ela fazia? Ela tinha a neta dela, a Conceição, e ela botava a Conceição pra tomar conta de mim. “Toma conta dela pra ver se ela vai sair.” Porque ela queria ir atrás de mim, mas num dava. Ela tava cansada, hipertensa, de maneira que a gente poupava o máximo ela. E quando ela cismava de querer comer mocotó de madrugada? Era um caso sério! Outra coisa: eu tomava conta dela que era pra ela não tomar Brahma [risos]. Porque senão ela entrava na Brahma. Eu ficava tomando conta dela, “Você tá tomando remédio pra pressão, você não pode tomar Brahma”. E aí eu ficava tomando conta. Ela dizia: “Eu num posso tomar Brahma, e você não pode sair daqui porque você tá cansada e amanhã nós temos show”. Eu digo, “Pois é”. Aí uma vez, sabe o que eu fiz, eu me vesti toda e me cobri até o pescoço, de sapato e tudo, em cima da cama. E aí a Conceição chegou lá olhou e disse assim pra ela, “Olha, a tia Ivone tá coberta até o pescoço, a tia Ivone tá dormindo”, ela dizia, “Tá dormindo mesmo?”, “Tá dormindo”. E aí quando eu vi que elas não falavam mais nada eu levantei de ponta de pé, peguei meu sapato e ó! [risos] , me mandei! No dia seguinte ela disse, “Você tá pensando que eu não sei que você foi?”

Você foi, porque depois me disseram que você saiu de ponta de pé” [risos]. Era uma coisa que só vendo.

K: Quando eu estava lendo este livro e vendo essas passagens todas, eu tava pensando que é uma parte importante da cultura do Brasil, e que agora começa-se a reconstituir, a registrar... Porque, por exemplo, tem esse registro da senhora com o Martinho da vila e João Nogueira em Montreux?

DIL: Deve ter, deve ter.

K: Eu digo assim, foi filmado, ou alguma coisa?

DIL: Foi filmado lá, em Montreux. Eu não sei se a Míriam conseguiu cópia. Porque o André Midani mandou filmar e prometeu à Míriam de mandar uma cópia, não sei se ele mandou. Ele ficou radiante quando ele me viu junto com o Martinho. Ele fez questão da nossa apresentação. Foi uma coisa formidável. Muito bom mesmo. E com o Paulinho da Viola em Portugal?!

K: Depois de Montreux?

DIL: Depois de Montreux. Paulinho foi a Portugal e me convidou para ir com ele. Quando chegou lá, nós fechamos! Os portugueses cantavam, batiam palmas... Fomos até de madrugada. O pessoal não arredava pé, num arredava. E a gente cantando que só vendo. Porque eu gosto de viajar com eles. Quando eu viajo com eles... Eles dizem assim,

“Tia, você não dá trabalho”, eu digo, “Vou dá trabalho por que? Eu tô me divertindo com vocês, vou dar trabalho por que?” Mas são muito bons, muito bons.

K: E por falar em se divertir, já que a senhora foi criada num contexto muito musical, como é que veio essa coisa... Porque deve ter poucas pessoas contemporâneas à senhora que estudaram, que se formaram, que exerceram uma profissão... De onde vem essa coisa da Educação na sua vida?

DIL: De colégio interno, na idade de 9 anos eu fui internada na escola Orsina da Fonseca, porque eu já não tinha mais mãe nem pai. Então, a patroa da minha mãe, que gostava muito da minha mãe, antes de a minha mãe morrer ela disse: “A única coisa que eu posso fazer pela sua filha”, já que você não quer me dá ela de papel passado, eu vou cuidar da educação da sua filha. Ela trabalhava num colégio municipal que tinha trezentas alunas internas. Então ela me internou, e nesse colégio interno foi que então houve essa modificação toda. Eu ali aprendi a ler, escrever. E fui seguindo os regimes do colégio interno, que era bem rígido. E foi ótimo pra mim. Porque se eu fosse criada aqui fora eu não ia ter estudado tanto.

K: Tem mais alguém na família da senhora, contemporânea à senhora, que tenha ido tão longe nos estudos?

DIL: Tem, tem sim. Eu tenho uma prima, que fez 93 anos, ela foi para a escola Rivadávia Correa, ela é enfermeira também, formada. Ela teve a mesma coisa que eu.

K: E por que Enfermagem?

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

oito anos, mais ou menos uns 5 anos que eu já tava nisso, surgiu o Serviço Social, que antes era Visitadora Social. Era obrigatório. Quem fizesse Enfermagem logo a seguir fazia Visitadora Social. Eu tava fazendo Visitadora Social quando surgiu a Assistência Social. Quer dizer que só mudou o título. Eu já estava ali, as matérias eram iguais. Eu só fiz o seguinte: depois disso eu me aperfeiçoei mais na Ana Nery. Mas os outros cursos que tinha ... então eu fui pra Ana Nery e fiz esses outros pra pós-graduação. E pronto.

K: Então quer dizer que não tem muita diferença entre a enfermeira e a assistente social? A senhora ficou fazendo basicamente a mesma coisa ou mudou?

DIL: Mudou. Completamente, mudou. Porque como visitadora social já muda. Já muda. Porque tem uma coisa, a visitadora social não é supervisora, ela já não trabalha diretamente com o médico. Ela trabalha, sim, em prol do doente, atendendo as necessidades do doente, e da família do doente. E justamente o Serviço Social já cuida dessa parte. É completamente diferente. E outras coisas mais. Agora, sendo que depois, com o Serviço Social, ele se expandiu mais, a gente fez mais coisas, foi aonde eu tive que fazer a pós-graduação que era pra poder ter outros conhecimentos e fazer jus ao meu diploma de assistente social. E aí quando eu terminei o curso eu fiz o seguinte, o meu diretor me chamou e me perguntou, “Como é Dona Ivone, a senhora... Ô, Ivone, você quer continuar como enfermeira, ou você quer ser transferida para a carreira de Assistente Social? Tá aqui o seu diploma, e você vai ter que escolher, ou uma coisa ou outra”. E eu já tava toda influenciada como Assistente Social, então eu quis ser Assistente Social. Porque tem uma coisa, eu já não dava plantão, e essas coisas todas, e como enfermeira eu dei muito plantão. Eu trabalhava só à noite.

K: A senhora já era casada, na época?

DIL: Não, era solteira. E outra coisa: escolhi logo a ... a especialidade que eu escolhi foi cirurgia, de maneiras que eu trabalhava muito na parte de cirurgia. Eu aprendi a fazer parto, eu aprendi tudo isso.

K: A senhora pode ver sangue [risos]?

DIL: Perfeitamente. E tem uma coisa, aonde eu morava... Ih, tenho neto assim ó!![mostra com as mãos os muitos netos]. Tudo homem já grandão que só vendo.

K: A senhora fazia partos?

DIL: O pessoal passava mal à noite e mandava me chamar. Eu ia lá e dizia, “Olha, eu não sou parteira, vocês tratem de chamar um médico que é pra tratar vocês”. Calhava da criança nascer. Aí, eu já tava lá, eu tratava de cortar o umbigo, fazia tudo direitinho, e quando o médico chegava eles diziam, “Não, tá perfeito”. Eu mostrava a ele o que eu tinha feito, o que eu não tinha feito, tudo direitinho. Pronto! E aí eu tenho uma porção de netos por aí [risos]. Às vezes quando eu vou lá no Império Serrano eles dizem, “Abença vó”, e eu olho pra cara deles assim [risos], “Ê, o que é isso?”, “Eu sou filho de fulano de tal, assim, assim” [risos].

K: E como é que em meio a tantas atividades assim ainda tinha tempo pro Samba?

DIL: Acontece que eu só tirava férias no carnaval. Era pra não me prejudicar na minha repartição. A minha repartição era sagrada. Tanto que eu trabalhei uns oito anos com Enfermagem, e ainda deixei licença-prêmio, num tirei licença-prêmio, não. Eu gostava tanto do meu trabalho... Sem tirar licença-prêmio. Sem faltas. De maneiras que quando chegava no carnaval aí pronto. Aí era meu carnaval. Aí eu compunha, eu ia na escola de samba, eu sambava, eu fazia tudo isso. Acabou o carnaval, repartição! Nunca prejudiquei ninguém. Nunca botei ninguém no meu lugar. Pelo contrário. Paulinho da Viola, a mãe dele trabalhou comigo. Ela conta até hoje. Ela naquele tempo ela era atendente. Ela conta até hoje o que eu fui pra ela. Porque ela tinha eles pequenininhos. Porque quantas das vezes eu cheguei perto da Paulina e disse, “Paulina, vai embora com teus filhos e deixa que eu tomo conta”. E eu tomava conta da enfermaria toda.

K: Engraçado é que tava todo mundo meio que junto no...

DIL: Eu tive a maior surpresa quando ele [Paulinho da Viola] soube que eu fui amiga da mãe dele, fui supervisora da mãe dele no hospital. Ela que falou pra ele. “Ivone era magrinha, que só vendo [risos], mas era um foguete! E outra coisa: todo mundo gostava dela. Desde o médico até os doentes. E muitas da vezes ela tomou conta do plantão todinho pra eu vir pra casa pra cuidar de vocês. É uma amiga que eu tenho.”

K: A mãe dele ainda é viva?

DIL: É viva, a mãe dele é viva até hoje [agosto de 2004].

K: Então quando a senhora era Assistente Social, no início ainda não era casada, e ainda dava pra conciliar...

DIL: Ainda dava pra conciliar, perfeitamente.

K: A senhora tem filhos?

DIL: Eu tenho. Eu tenho dois filhos. Meu caçula tem 52 anos. Tenho filhos. Eu tenho dois netos... Eu tenho um neto que agora se forma em Educação Física. Mas já está tocando um cavaquinho!!!! Que só você vendo. Já tá no cavaquinho que só vendo. E eu dou todo o apoio. Esse menino não cantava, o André. A gente olhava pra ele e dizia, “Esse garoto... é esquisito...” Quando acaba agora, minha filha, só vendo como é que abre a boca pra cantar. Pagode é com ele mesmo! De vez em quando ele chega aqui com o banjo [imita o som do instrumento], “Vó, vó escuta vó, olha aqui vó...” [risos] Assim que ele chega, assim. E tem um outrozinho também que já disse que vai fazer Educação Física também, que é mais novo. Agora tem uma coisa: um tem quase dois metros de altura, que é o André. Tem um metro e noventa e poucos. E Jorge Augusto tá com um metro e oitenta e sete. Esse menor.

K: Mas mesmo assim é alto, né? Ainda mais para o padrão brasileiro, é bem alto.

DIL: O meu pai era altíssimo. Minha mãe é que era tampinha [risos].

K: Eu li em algum lugar que a avó da senhora, que era Angolana, era casada com um português.

DIL: Vovó era?

K: Com um português branco, mesmo?

DIL: Branquinho, branquinho, branquinho. A minha avó – foi a coisa mais engraçada – a minha avó tinha um português, né. Então, a minha avó teve os filhos meclados. Eu digo mesclados. Uns eram escuros. Engraçado, os mais escuros tinham as feições finas, igual a minha avó, porque a minha avó era escura mas tinha as feições finas, um cabelo sedoso, bom que só vendo. Já a parte clara, tinha os lábios grossos, nariz chato que só vendo [risos meus]. O meu avô era assim, branco na cor, mas as feições dele eram grossas, ele tinha as feições grossas. Mas era uma criatura que todo mundo gostava dele. Tanto a minha avó como o meu avô, nasceram de ventre livre. Eram livres. E a vovó era mucama. Criava os filhos do sinhô. E meu avô, apesar de ser rígido, ser capataz, adorava os irmãos. Era incapaz de encostar um dedo nos irmãos.

K: Então esse português branco era o capataz do lugar onde ela vivia?

DIL: Não. Esse português branco... antes desse português branco teve o capataz. Depois foi que o português branco tomou conta de tudo.

K: Ah, tá... Então ela foi casada com alguém antes, primeiro com o capataz e depois com o português.

DIL: O capataz... O casamento naquela época não era casamento, né. Aí depois foi que ela casou.

K: E aí ficou essa família mesclada, como diz a senhora.

DIL: Ih!! Tem de tudo quanto é cor.

K: A senhora acha que era mais fácil, naquele tempo, um casal de negro e branco, do que hoje?

DIL: Eu acho que sim. Porque tem uma coisa, eu tenho uma família toda mesclada. Na parte da minha avó, por parte de pai, era espanhol que mandava. E a minha avó era bem escura. Também tinha uma coisa, ela era dessas escuras de cabelo bom, os dentes que era uma maravilha. Todo mundo diz que a minha avó era muito simpática. Muito bonita. E o meu avô era espanhol.

K: Seus avós por parte de pai ou de mãe?

DIL: Por parte de pai.

K: E sua avó angolana era por parte de mãe.

DIL: Por parte de mãe.

K: Eu li em algum lugar também que a senhora quando foi convidada para integrar a ala dos compositores, a senhora disse que queria ser madrinha, mas não fazer parte da ala, né? Porque eram 400 homens.

DIL: Eram 400 homens. Eu era uma única mulher. Assim mesmo eu ainda fiquei. Agora, fiquei também porque eles me aceitaram. Como me aceitam até hoje. Tanto que até hoje eles me consideram madrinha da ala dos compositores. Agora, tem uma coisa, a ala foi composta, foi criada, pelos meus primos [risos] , de maneira que tava tudo em casa. A coisa mais engraçada é que as co-irmãs [as outras escolas de samba] me aceitaram. Iam lá no Império Serrano, com aquela curiosidade de me ver cantar, de me ver tocar cavaquinho, de sambar... aquelas coisas todas. Como até hoje – tanto faz Mangueira ou Portela – onde eu chego, só vendo, é aquela amizade, aquela coisa toda. A gente vê que aquilo é sincero, da parte deles. Uma consideração muito grande, muito grande mesmo. Eles têm um carinho comigo que só vendo. Eu num posso me queixar desse meio.

K: E só em terem ido lá pra ver este fato tão surpreendente. Porque naquela época as pessoas nem gostavam de mulheres metidas com o samba desse jeito.

DIL: Não, não.

K: Foi por isso que a senhora não quis entrar pra ala, porque achou também que não era lugar...

DIL: Não, não... porque, por exemplo, depois eu casei, comecei a ficar engordando demais, a rapaziada saía tudo de terninho, aquelas coisas todas. Quando eu era magrinha, eu saía também de terninho e tudo o mais. Mas depois eu engordando, engordando, fiquei mesmo que nem uma senhora mesmo. E eu ia sair de terno [risos]? E aí eu tive convite da ala da baianas, que era a Cidade Alta. Era uma ala lindíssima que tinha no Império Serrano. Que tem no Império Serrano. Então, elas me convidaram pra ser destaque da ala. Aí eu passei... olha lá [aponta para uma foto em preto e branco na parede em que aparece vestida de baiana durante um desfile], aquilo ali é um destaque dentro da ala das baianas. Eu vinha na frente trazendo a ala das baianas. Mais de 300 baianas atrás de mim. Tudo que eu fazia lá na frente, elas faziam lá atrás. Eu rodava, eu botava as mãos para o alto... e elas faziam as mesmas coisas.

K: Mas a senhora era muito novinha ainda para ala da baianas.

DIL: Mas olha, e ganhava Estandarte de Ouro. Esse ano mesmo, eu fui lá no Olimpo entregar o Estandarte de Ouro pra essa ala. Eu não saí, mas me escolheram pra entregar o estandarte de ouro. Elas tavam bonitas que só vendo. E eu cheguei lá e entreguei um Estandarte grande assim [mostra com as mãos o tamanho do troféu], pra elas.

K: Eu fico imaginando que da mesma forma que a senhora era uma funcionária aplicada também devia ser uma esposa/mãe aplicada. Porque quando eu estava entrevistando o

Délcio Carvalho ele falou assim, “Às vezes eu ia pra casa dela aos sábados porque ela trabalhava e eu chegava lá de tarde”. E aí eu fiquei imaginando, uma mulher com rotina de uma mulher casada e que trabalha fora, e com filho e tudo, e ainda parar pra fazer samba. Qual o momento da criação nisso?

DIL: Olha, ele chegava aqui em casa... Quantas das vezes ele chegava aqui em casa, eu dava almoço a todo mundo, ele almoçava também, e tudo o mais.

K: Ele disse que a senhora cozinha muito bem.

DIL: Quando eu terminava, eu arrumava a minha cozinha, o meu marido tava aí... O meu marido tinha ele que nem um filho. Tinha aquela amizade a ele. Aliás os meus filhos todos gostam dele como um filho, e eu também. Agora, quando a gente terminava, aí a gente sentava. Quando a gente sentava então eu dizia pra ele, “Olha, a música é essa aqui assim”. Aí eu cantava aqui, o outro meu filho, tocava pandeiro, às vezes eu pegava o cavaquinho também e acompanhava, e ele prestava atenção bastante. Daqui a um mucadinho ele pegava um lápis e o caderno. Com uma facilidade extraordinária. E aí ele dizia assim pra mim, “A senhora cantou, e já me deu a inspiração”. Quando ele ia embora, já tava pronto o samba.

K: Que parceria, hein!!! É por isso que vocês têm tantas músicas juntos. Porque flui com facilidade.

DIL: É uma parceria de 30 anos. O Hermínio Bello de Carvalho cismou que eu tinha que ser parceira dele. Nós fizemos uma vez aqui, saímos com o Projeto Pixinguinha daqui, fui eu, Clementina de Jesus e Nelson Cavaquinho. Não! Eu, Clementina de Jesus e Cartola. Fomos pra Brasília. Quando chegou em Brasília, o Hermínio chegou perto de mim com um papel e disse assim, “Quer ser minha parceira?”. Eu disse, “Se você acha que eu tenho competência...”, e ele disse, “Então olha qui ó, os versos estão aqui”, me deu um papel cheio com uma porção de coisas, “Bota, bota umas músicas aí, bota umas melodias aí assim, nesses versos aí”, eu disse, “Tá bom”. E aí passou. Quando chegou a noite, eu disse pro Hermínio, “Já está pronta”. “O que, já tem pronta?” Eu digo, “Já tem pronta”. E é justamente *Mais quem diz que te esqueço* [cantarola a linda canção]

K: Linda! Eu já chorei muito ouvindo essa música [risos meus].

DIL: Eu fiz essa música! Até hoje ele diz, “Meu Deus do céu...” E essa música na Lapa não é brincadeira, não.

K: Em qualquer lugar, Dona Ivone. Qualquer roda de pagode, não é Claudia [pergunto à minha irmã, pagodeira nata, que está presente filmando a entrevista]? Ela [Claudia] é freqüentadora dos pagodes todos [risos de Dona Ivone]. Em qualquer roda de pagode que toca as mulheres apaixonadas, principalmente, se acabam e ainda tem a coreografia.

DIL: [cantarola e faz a coreografia que acompanha a música nos pagodes] “Mas quem disse que eu te esqueço, mas quem disse que eu mereço.” [muitos risos] É

extraordinário. No dia em que eu fui lá no Carioca da Gema, nossa senhora... eu cantei ela no Carioca da Gema, foi uma coisa...

K: Eu estava ouvindo um CD, que foi produzido no pagode da Tia Doca, e fiquei pensando, “Eu conheço essa música, eu ouvi essa música esses dias”, e aí era uma música do seu CD “Alegria minha gente” que o grupo cantou e todo mundo tava cantando, e eu achei muito legal, por ser uma música sua de um CD tão antigo.

DIL: [rindo] É verdade... Tem músicas antigas que o pessoal canta muito. E São Paulo? Em São Paulo então, eu fiz muitos shows em São Paulo, esse “Sorriso Negro” em São Paulo é uma coisa! É um hino.

K: “Sorriso Negro” na missa da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador... Eu fui lá em junho especialmente pra assistir a este momento. Emocionante. Quando a missa acaba, as pessoas começam a se abraçar, entra a voz da senhora, em CD, e as pessoas vão se abraçando...

DIL: Foi uma coisa deslumbrante. Eu saí daqui, fui pra lá, essa minha empresária, a Míriam, chorava que só vendo. Eu digo, “Míriam, não abre a boca, não, Míriam. Se não eu abro a boca também, e aí não vai ter show”. Mas eu vou dizer uma coisa, eu falava assim pra ela, compreendeu, que era pra me dar coragem. Mas eu tremi na base. Ainda mais com aqueles Filhos de Gandhi, foi que me acompanhou.

K: A minha experiência não foi tão bonita assim, não. Foi só o CD mesmo, e as pessoas ali – o que já foi bastante emocionante.

DIL: Olha, quando chegou a minha vez, que eu comecei “Negro é a raiz da liberdade”, eu tremi nas bases. No que os Filhos de Gandhi começou a acompanhar, como eu tremi nas bases. Não foi brincadeira.

[neste momento ela atende o telefone, era Leandro Braga, pra tratar do show que fariam naquela semana]

K: Quando a senhora tava falando que em São Paulo também foi legal, eu li na Internet sobre uma apresentação da senhora com o Leandro Braga em Porto Alegre, emocionante como a pessoa narra. Porque foi numa universidade, né?

DIL: Foi, foi numa universidade. E depois tem o seguinte: nós fizemos o ensaio no Teatro Municipal, e depois nos apresentamos na universidade. Mas foi muito bonito, foi lindo, lindo, lindo.

K: A forma como a pessoa que escreveu no site descreve a apresentação, e a forma como público... porque o público gaúcho a gente nem imagina muito bem, né?

DIL: Foi lindíssimo. E pela primeira vez eu cantei, com o Leandro, só voz e piano. E tudo certinho. Nós fizemos um ensaio, e quando chegou na hora não teve erro. Ele agora tava falando pra mim que ia pedir pra Míriam passar pra ele por e-mail o roteiro que

nós fizemos lá na universidade, porque ele quer ver alguma coisa, que ele tem alguma dúvida, que é pra ele olhar, e já se...

K: Eu não quero nem pensar [eu com voz de choro, por ter que viajar antes do show, e ela, rindo de mim]. Eu pedi pra ela [Claudia, que não foi] ir lá pra mim e registrar tudo. Dona Ivone eu já estou acabando, pode deixar que eu sei que a senhora tem muita coisa pra fazer. Eu tenho muita curiosidade sobre duas coisas: na fala da senhora, e de outros sambistas, há sempre referências a estivadores.

DIL: Era os meus primos que eram estivadores.

K: E parece que as escolas de samba tinham muita integração com os estivadores, né?

DIL: O Império Serrano começou com os estivadores, com a estiva. A maior parte dos componentes do Império Serrano, entre os homens, era de estivadores. Inclusive o meu primo, Fuleiro, era estivador, os meus outros compadres, o Mano Décio... todos eles eram da estiva. Tanto que o Mano Elói, que foi o primeiro presidente do Império, um dos fundadores do Império, ele é que era um dos presidentes da estiva. Então ele trouxe aquela raça toda pro Império Serrano. Inclusive o Império tornou-se uma família. Era um ambiente familiar. Muito bonito.

K: E uma outra coisa também que eu escuto muito, é a relação do jongo com o samba. As pessoas que participavam do jongo, também participavam do samba. Não era a mesma coisa porque naquela época o jongo era uma religião, né?

DIL: Era mais religioso, porque tem uma coisa, lá na Serrinha, por exemplo, o pessoal sempre cultivou muito o jongo por causa de Dona Maria Rezadeira e a minha tia, que era a mãe do Fuleiro, que era uma jongueira antiga, centenária. Então, a Dona Maria tinha um centro espírita, e ela então cultivava o jongo no centro dela. E o Darcy, que já faleceu, pra mim foi o maior jongueiro. Agora tem uma porção deles, tem o Filhinho, uma porção deles que botaram as crianças agora fazendo jongo, e tudo... já tá um pouco mistificado.

K: Porque antes criança não fazia parte, não é?

DIL: Não, não fazia parte. Eu por exemplo, quando criança, minha tia me levava e eu chegava lá e ficava sentada. No meu caso era só bater palma. Bater palma e cantar, que era pra ajudar. E eles diziam assim, “Canta ‘s criança’, canta!” [bate palmas, imitando os adultos, rindo muito]. Mas a gente não podia entrar pra dançar porque era uma dança religiosa. Agora as crianças dançam, dão umbigada... é outra coisa totalmente diferente. Já puseram cavaquinho, já puseram violão... Mas não. O jongo verdadeiro é aquele primitivo, que é só os tambores, o canto, as mulheres fazendo aquela terça fininha... foi assim que eu aprendi. Tanto que quando eu ganhei o Prêmio Shell, eles [os organizadores do evento] fizeram questão de levar a parte da Serrinha do jongo. E eu não fui contra, pelo contrário. Eu gostei. Mas a coisa mais engraçada foi que no meio do jongo me tiraram pra dançar. Veio um garotinho desse tamaninho assim [mostra o tamanho da criança com as mãos] me tirar pra dançar [risos], e eu falei, “Tá bem, meu

filho, eu vou dançar”. Tirei os sapatos, fiquei descalça, e fui dançar jongo com ele. Foi uma coisa que só vendo...

K: E qual é a religiosidade da senhora no meio de tudo isso? Porque eu também li alguma coisa da senhora dizendo que num show começaram a cantar alguma coisa, talvez uma música de terreiro, e a senhora começou a tremer...

DIL: Não, num fui eu que tremi. [risos] Quem tremeu foi uma senhora que estava assistindo. Foi uma coisa muito engraçada. Eu cantei “O Candeeiro da Vovó”. Cantei, dancei... aquelas coisas todas. Depois eu cantei “A Cigana”. Quando eu cantei “A Cigana” eu vi aquela senhora toda hora lá, aquela complicação toda, todo mundo parando, segurando ela... eu nem era comigo, continuei cantando. Eu não ia perturbar o que eu estava fazendo. Quando eu acabei de cantar, depois ela chegou perto de mim e disse assim, “Ah, Dona Ivone, a senhora mexeu comigo”. Eu digo, “Eu mexi com a senhora por que?”. Ela disse assim, “A senhora cantou aquele ponto de vovó”, eu digo, “Não é ponto, aquilo é uma reverência que eu faço à vovó”, porque a minha avó gostava imensamente. Minha avó era espírita. E outra coisa: ela se foi mas ela é uma entidade. Ela olha por todos nós. Meu avô também, olha por todos nós. “Achê de Inhangá” eu fiz em homenagem ao meu avô. Dessa vez agora eu fiz pra Cigana.

K: E a Cigana é uma entidade mesmo?

DIL: É uma entidade.

K: Essa música está no CD novo [*Dona Ivone Lara, sempre a cantar, 2004*]

DIL: É essa que tá no CD. E tá com um batuque bom que só vendo. Quem não se segura, já viu né [risos]. Num é? Tem que se segurar [risos]. Aí a dona falou pra mim, “Dona Ivone, eu me arrepiei dos pés à cabeça, se a senhora continua cantando eu não sei o que seria de mim”. Eu digo, “Ó minha fia, cê tem que se segurar... andar com as suas guiazinhas e tudo o mais... quê que há?” Num é?

K: Hum-rum, tem que se proteger, né.

DIL: Quem frequenta essas coisas tem que se segurar. E aí ela começou a rir.

K: E essa coisa da religiosidade, vinda da avó da senhora, é uma das poucas coisas de africanidade da avó da senhora que ficou? O quê mais ficou dela, com essa descendência africana?

DIL: É tudo dela. Da parte dela, de Angola mesmo. Isso tudo era de Angola. Tanto que minha avó faleceu, e tudo o mais, mas é uma entidade. Ela vem, ela... Por exemplo, eu tenho pessoas na família em quem ela se manifesta. Se manifesta e diz quando tem, por exemplo, algum perigo na família, ou se alguém vai fazer a passagem, ela diz.

K: Então ela continua na família ainda.

DIL: Ela continua na família. Em espírito ela continua na família. E eu não me deito sem rezar pra ela. E pedindo sempre a ela proteção, não só pra mim, para os meus amigos, e para os meus netos e meus filhos. Eu sempre peço. E ela não nos abandona. Nunca nos abandonou.

K: E é interessante a forma como a senhora fala dela, e também quando eu ouço essa música, foi uma das coisas que mais me deu vontade de mexer com as suas músicas e as suas coisas, porque essa forma verdadeira... é como se fossem relatos mesmo, de um período, de uma cultura... Raríssimas pessoas negras podem se dar ao luxo de falar da família como a senhora fala, com tanta informação

DIL: E a maior parte esconde, né? Eu não escondo.

K: Exato! Exatamente!

DIL: De jeito nenhum. Pois se eu tenho isso nos meus caminhos, por que eu vou esconder? Eu me sinto bem em falar, de maneiras que eu não escondo, não.

K: Olha, Dona Ivone, parece uma bobagem mas aí quando começa a esconder, começa a esconder tudo. Porque uma pessoa que faz uma música, participa de uma música, que fala “um sorriso negro, um abraço negro, traz felicidade...” eu conheço muita gente negra que teria vergonha de cantar isso na frente dos outros, e é um dos versos mais bonitos que eu conheço. Não é só por eu ser negra, não. É porque é verdade.

DIL: Porque é verdade. Mas tem muita gente aí que é [faz o gesto típico que se faz ao falar de cor de forma não verbalizada: alisa o braço mostrando a cor da pele] e diz que não é, não quer ser.

K: Exato! É por isso que eu estou dizendo, quando começa a esconder, começa a esconder tudo. E é por isso também que eu escolhi o trabalho da senhora. Porque essa verdade, e numa pessoa que tem já tem uma história... Porque se a senhora parar pra pensar, a história de vida da senhora se cruza com a história oficial desse país. Principalmente com a história dessa cidade. A senhora trabalhou com a doutora Nise da Silveira, a senhora foi aluna da primeira esposa de Villa-Lobos... E por falar nisso, a senhora viu o filme sobre a vida de Villa-Lobos?

DIL: Não, num cheguei a ver não...

K: Ah, eu queria saber a opinião da senhora sobre a forma como retratam ela no filme. Porque parece que a segunda esposa dele, ou a última, não sei...

DIL: Acho que é Hermínia, sei lá, a segunda esposa dele. Eu fui aluna da primeira esposa dele. Dona Lucília Guimarães Villa-Lobos.

K: Que no filme mostra que foi uma mulher que trabalhou com ele o tempo todo, corrigia as músicas dele...

DIL: Ela ajudou ele. Ela fez ele. Tanto que... Ele era chorão, Villa-Lobos era chorão.

K: É mesmo?

DIL: Ih! [faz uma cara engraçada] Como gostava de Choro! Agora, tinha uma facilidade pra música que era uma coisa extraordinária. Ele aprendeu muito com dona Lucília Guimarães Villa-Lobos, e ela fez ele. Fez ele! Agora, depois mais tarde ele...

K: É, porque quem dá informação pro filme é essa última esposa que, claro, pinta a foto dela mesma muito bem, né.

DIL: Claaaro!

K: E a outra fica assim, como uma pessoa amarga, que não queria largá-lo, pra ele casar com a outra...

DIL: Que nada! Que nada! Ela, a outra, era amiga da dona Lucília. Quando dona Lucília foi ver, ela já estava já às voltas com ele.

K: Ah, elas se conheciam?

DIL: Pois se se conheciam!!!! Eles faziam parte do mesmo orfeão.

K: Isso ela não botou no filme.

DIL: Ah, ela não vai dizer isso, né? Mas ela era amiga de dona Lucília, freqüentava os mesmo lugares, freqüentava o mesmo orfeão, e quando acaba, quando viu, ela tava já era às voltas com ele.

K: Ela aparece com uma mulher muito dedicada e tudo o mais, e a outra, a esposa, aparece como uma louca.

DIL: Que nada!, Louca, hein... hum!

K: Aparece ela consertando as partituras dele, fazendo tudo... Aí eu pensei, essa mulher não pode ter feito um papel tão pequeno na vida dele... Só em ter aquele trabalho todo, de consertar toda aquela obra dele...

DIL: Ela era uma exímia professora de música.

K: E a senhora fazia aula de que? De canto?

DIL: Não, eu não cheguei a fazer aula de canto porque eu era de um colégio de município. Mas bem que ela queria, porque ela dizia que eu tinha uma voz de contralto e que era uma voz rara. E ela gostava muito de mim. Tanto que por causa dela eu tomei parte nos Apiacáís, que naquela época a rádio Tupi tinha um grupo que pertencia ao Orfeão Artístico e eu fazia parte do Orfeão Artístico, através dela.

K: A senhora trabalhou no Teatro Opinião também, não foi? Por quantos anos?

DIL: Quatorze anos!

K: A idéia que eu tinha do Opinião é que era um espetáculo político...

DIL: Não, não. Era uma casa noturna aonde tinha uma frequência muito grande de estrangeiros, lá em Copacabana.

K: Era na mesma época do Zicartola, né?

DIL: Isso! Aquilo enchia que só vendo. Por ali, foi que eu tive oportunidade de ir para o exterior. Porque me viram ali e começaram então a se interessar a levar os pessoal pro exterior. Foi ali, por quatorze anos.

K: E aí a senhora fazia o show sozinha no Opinião, ou era em grupos?

DIL: Nós tínhamos grupos. Por exemplo, na época: Cartola, Nelson Cavaquinho, eu, Clementina de Jesus... lá uma vez ou outra a Beth Carvalho ia. Mas tinha Caetano Veloso também, noutros dias, tinha Gal Costa em outros dias... Mas o nosso era de samba [fala com ênfase]. E como ficava bom... nossa senhora...

K: E acontecia todas as noites?

DIL: Era toda segunda-feira. O pessoal sentava no chão. Ficava tão cheio, de o pessoal sentar no chão. Foram quatorze anos. Quiseram reabrir, mas não foi a mesma coisa.

K: E quando vocês começaram a se juntar, por exemplo, artistas do samba com artistas da MPB, as coisas fluíram naturalmente?

DIL: Foi uma coisa... A MPB, eles estavam com uma coisa de Bossa Nova, Bossa Nova... Mas quando eles nos viam eles tomavam parte também. Tinha vontade também de ... Porque tem uma coisa, o samba de raiz, é que dá ramificação.

K: Que dá a Bossa Nova, inclusive.

DIL: Pois é. É ramificação pra eles, compreendeu? De maneira que não morre e nem morrerá! A MPB depende do samba de raiz.

K: Como diz o Paulinho da Viola, só se for quando o dia clarear, né?

DIL: [risos] Só!

K: A tia da senhora não gostava que a senhora participasse do samba porque na época era marginalizado. E hoje, apesar de tudo, ele ainda é um tanto discriminado...

DIL: Um pouco discriminado. Mas tem uma coisa: sobre esse ponto de vista, eu não sou contra, não, sabe. Porque em todos os meios sempre tem uns camaradas que pecam.

Aliás, pecar tanto faz na MPB como na nossa... todo mundo peca, não é isso? [risos] Mas sendo que a nossa parte, principalmente o samba de raiz hoje é muito considerado. Hoje o pessoal respeita muito. Parece que é uma religião, todo mundo tem aquele respeito...

K: E tá ganhando uma força, né?

DIL: Ninguém tira a força, não.

K: Tanto que estamos nós aqui hoje, né. Eu pensei que ia ser um drama convencer uma universidade americana... Mas eles, até porque eles já fazem muito isso, eles não... Eles só queriam que eu provasse pra eles que valia à pena estudar a senhora. O samba nem foi a questão. E por falar nisso, eu sei que a senhora tá pra lançar uma autobiografia, por acaso a senhora... Porque eu acredito que a senhora deve ter composições só suas.

DIL: Não, mas tem muitas, muitas.

K: A senhora pretende algum dia, ou em algum momento, lançar alguma publicação com essas músicas, mesmo que não seja um CD mas essas letras, pra que a gente tenha acesso a elas, ou algo assim?

DIL: Quase sempre eu... eu num tenho essa pretensão, não. Porque quase sempre eu procuro mesclar. Ter meus parceiros, que me são muito fiéis. Eles são meus amigos. Nem são parceiros, são meus amigos. Agora então eu tenho uma parte de parceiros que são como meus filhos. É tudo novinho. Todo mundo que escrever comigo, é Bruno...

Todo mundo quer escrever. Então eu num... Quero sempre dar oportunidade a eles, porque eu não quero, por exemplo, só fazer meu, porque eu acho que é um pouco de egoísmo. Então, vamos mesclar. Eu boto minha, boto deles, com oportunidade de escrever junto com eles... Assim que eu faço.

K: E geralmente a senhora entra com a melodia, mesmo, e eles com a letra?

DIL: Com a letra. Eles fazem questão de botar a letra. Eles fazem questão. De botar a letra. Às vezes a gente senta assim, e eu dou um palpitezinho, essas coisas todas, mas eu vejo que eles fazem questão de botar a letra.

K: E geralmente a senhora concorda com a letra?

DIL:Concordo, concordo.

K: Por exemplo, vocês definem um tema antes de eles fazerem a letra?

DIL: Às vezes eu defino. Eu digo, “Olha, o tema é esse assim, assim. Então vamos fazer isso assim, assim?”, aí eles capricham. Quase sempre é isso. Mas no mais, eles dizem que quando eu dou a música, que eu já dou a inspiração pra eles. De maneiras que aí eu deixo à vontade.

K: Esse “la-rá-rá la-rá rá” [pobre tentativa de reprodução da melodia introdutória da música “Mas quem disse que eu te esqueço”] pra quem tem talento pra letrista, é mais

de meio caminho andado [risos nossos]. E eu não tenho entendo muito bem como funciona essa coisa dos artistas depois da obra gravada, porque como eu estou tendo dificuldade em encontrar o seus lançamentos anteriores, e eu preciso chegar ao que foi lançado, principalmente o que for criação só da senhora. E a senhora sabe como eu consigo isso? Porque no MIS eles não têm, no Instituto Cravo Albin também não...

DIL: Olha, por exemplo, só em vinil, né, vinil é que consegue. Por exemplo, as primeiras gravadoras, uma Odeon, que é EMI, deve ter música minha, só minha. Quem mais? Na Warner mesmo deve ter música só minha.

K: Tudo em vinil, né Dona Ivone?

DIL: É. Deve ter em vinil. E tem uma coisa, não só em vinil como eles também já fizeram CDs. Tem em CD.

K: Tem, eu encontrei o *Sorriso Negro*, remasterizado. Estou na esperança que saia mais.

DIL: Você sabe aonde há possibilidade de encontrar, ali na Sete de Setembro, naquelas casas ali de disco, ali na Sete de Setembro, de vez em quando encontra ali.

[Claudia Santos, ecarregada da filmagem da entrevista: “Aonde tem uma sapataria?”]

DIL: Isso, isso. Ali. Agora, tem *Quem Samba Fica*, nesse disco e em *Sambão Setenta* tem música minha, só minha. *Quem Samba fica* foi feito pelo Adelzon Alves, foi um projeto dele. Tem duas músicas minhas ali inéditas. *Sambão Setenta* foi com o Sargentelli e tem música ali também minha. Agora, Sete de Setembro, e em Copacabana também tem uma casa que é fácil também encontrar.

K: O Délcio Carvalho tava falando pra mim de um amigo dele que mora em Vila Isabel que tem uma casa que é toda tomada de vinil. Mas aí não dava mais tempo porque eu já estou indo embora e eu não sei se consigo voltar ao Brasil antes de terminar o trabalho. Mas a minha secretária aqui [aponto para a Cláudia, rindo] vai ficar procurando pra mim, pra ver se encontra...

DIL: Ah, então tá bom...

K: E a senhora mesma não tem, né, essas coisas?

DIL: Num tenho, não. E depois que passou pra CD...

K: Os antigos ficaram pra trás, né?

DIL: É difícilimo pra encontrar. Em São Paulo, por exemplo, teve um amigo meu que encontrou disco em São Paulo que eu nem... Ele disse que aqui ele não encontrou nada.

K: Uma outra coisa que eu quero pedir a senhora, e eu juro que não vou ficar perturbando a senhora...

DIL: O que é, minha filha?

K: Eu posso ter o telefone da sua casa, porque se caso eu chegar lá e tiver alguma coisa que eu tenha uma dúvida muito grande, e que queira confirmar com a senhora, eu posso ligar pra senhora?

DIL: Pode! Pode, sim. Num tem nada disso, não. Pode ligar.

K: Tem alguma coisa mais que a senhora queira dizer, sobre essa nossa conversação toda? Ou sobre o fato de a senhora estar sendo estudada como poetisa e como porta voz de um grupo [risos]? A senhora acha que eu estou inventando alguma coisa?

DIL: De jeito nenhum, de jeito nenhum. Eu gosto até quando me perguntam assim porque eu vou me lembrando. E vem à mente logo, porque às vezes, por exemplo, a pessoa quer falar e já não se lembra mais. Mas eu, graças a Deus, ainda... a memória ainda tá boa [risos].

K: A senhora lembra datas, que é coisa mais difícil, não vai lembrar o resto?

DIL: Exato, exato.

K: Dona Ivone, muitíssimo obrigada...

[depois do ruído do interfone, chega na casa a nora de DIL, que é saudada por ela: “Oi, ilustre! Olha aqui, ó. Uma amiga, que tá fazendo uma entrevista comigo lá pra América do Norte”, e eu entro meio sem jeito no papo, “Ela é minha tese de doutorado, é sobre o trabalho dela”; e DIL apresenta a Claudia, “Essa aqui é irmã dela”, e eu completo a apresentação, “Minha irmã, Claudia, que veio me acompanhar, e que é amiga de profissão da Dona Ivone, ela veio pra cá tirando onda com a minha cara, dizendo que é colega de profissão da Dona Ivone” – DIL se acaba de rir e eu continuo – e eu disse, “Não é mais, porque você não faz samba”, e DIL completa, rindo muito, “Ótimo, né, minha filha?”]

DIL: Mas qualquer coisa maior que tenha, tu pode tocar pra mim, ou pra Míriam, se eu não estiver aqui a Míriam está...

K: Tá, tá bem. Até mesmo se me passarem alguma coisa dizendo ser sua e se eu não achar que tem cara de Dona Ivone eu ligo e checo com a senhora [risos].

DIL: Pode, pode.

K: Muito obrigada, Dona Ivone.