

### Quando o Tiê Virou Melodia:

Uma radiobiografia de Dona Ivone Lara<sup>1</sup>

Elaine Gonzaga de Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** As mulheres negras sempre estiveram presentes no processo de formação da cultura brasileira. Literatura, teatro, cinema, artes plásticas e música. Suas presenças, porém, acabam reduzidas ao âmbito de suas comunidades imediatas, como a família, vizinhança e amigos. Suas produções são pouco disseminadas e analisadas. No campo da música, algumas dessas mulheres negras são verdadeiras guardiãs das tradições orais da musicalidade negra. Mesmo se deslocando e se expressando dentro de ambientes racistas e patriarcais, elas mantêm vivas as memórias por meio da força de suas músicas e, ainda, se tornando pilares de sustentação da ancestralidade. Dona Ivone Lara é uma dessas mulheres. Filha de uma cantora e de um violonista, traz a arte dentro de si. Sua genialidade fez com que ela disseminasse, mesmo que tardiamente, sua música por todo mundo e deixasse de ser Yvonne, a prima de Fuleiro, esposa de Oscar, para se tornar a Dona Ivone Lara, a Dona da Melodia. Voa, Tiê!

**Palavras-chave:** Mulheres; Gênero; Raça; Samba; Radiobiografia.

#### Introdução

O ponto de partida desse trabalho é a vida de Dona Ivone Lara. Não somente a artista, mas, principalmente, Ivone, mulher negra, órfã e moradora de periferia. Este trabalho busca entender o lugar de algumas mulheres negras na formação dos processos culturais brasileiros. O fato de ter escolhido essa grande melodista, jogueira, cavaquinhoísta deu-se por ser Dona Ivone, ainda, uma sambista sem igual, respeitavelmente reconhecida no meio musical.

<sup>1</sup> Este trabalho é um extrato do Trabalho Final de Curso, apresentado em forma de projeto experimental, que deu origem ao programa de rádio “O Tiê que virou Melodia – Uma radiobiografia de Dona Ivone Lara”.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

Ivone da Silva Lara<sup>3</sup> nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de abril de 1921. Foi a primeira filha de João da Silva Lara e Dona Emerentina. O pai tocava violão de sete cordas, e a mãe era *crooner* de um rancho carnavalesco chamado Flor de Abacate. Era, contudo, costurando e lavando roupa para fora que mantinha a casa e as contas.

A infância de Dona Ivone foi na Tijuca, e o samba mais próximo de sua casa era no morro do Salgueiro. Ela conta em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, numa entrevista realizada em 1978, que ganhou muitas surras por ir ao morro ver o povo sambar. Sua mãe não permitia que ela frequentasse rodas de samba.

Quando Emerentina estava grávida da segunda filha, ficou viúva. Dona Ivone tinha 4 anos. A mãe casou-se de novo e teve mais três filhos.

Uma das senhoras para quem a mãe de Dona Ivone costurava e lavava era professora da escola Orsina da Fonseca e pediu que Emerentina “desse” a Dona Ivone de papel passado, mas a mãe não aceitou a proposta. A professora conseguiu uma vaga para Dona Ivone nessa escola, um internato público, mantido pela prefeitura. Foi lá que Dona Ivone viveu dos 10 aos 18 anos, sendo que, nos dois últimos anos, já órfã de mãe.

Nessa escola Dona Ivone fez parte de um projeto escolar desenvolvido por Getúlio Vargas em uma época em que houve um processo de “europeização” dos alunos da rede pública de ensino e uma das ferramentas pedagógicas para alcançar os resultados era a música, especificamente o ensino de canto orfeônico<sup>4</sup>.

As aulas de canto orfeônico conferiram à Dona Ivone uma disciplina musical, além da técnica para se tornar tão exímia melodista, ressaltando que as alunas que participavam do coral tinham posição de destaque, um status, pois o coral se apresentava com frequência dentro e fora da escola. A professora-regente era dona Lucília Villa-Lobos, esposa de Heitor Villa-Lobos.

E era nesse contexto que Dona Ivone, nascida numa família de artistas populares, era inserida no processo de embranquecimento ditado pelo estado brasileiro, como podemos ver em uma publicação de 1937, um relatório intitulado *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*, que diz:

---

<sup>3</sup> Apesar das mudanças em seu nome e grafia, numa perspectiva artística, terem vindo muitos anos depois, nesse trabalho me refiro a ela a partir do seu nome artístico.

<sup>4</sup> Canto orfeônico é um tipo de canto coletivo amador que foi muito utilizado na relação entre o folclore nacional e a música brasileira. O nome referencia Orfeu, deus da mitologia grega que, ao cantar, amansava feras.

A escola no Brasil, que é o convívio de elementos descendentes de raças diversas, onde se aprendem os bons ensinamentos dos mestres e, também, às vezes, certos hábitos e costumes de alunos rebeldes, geralmente influenciados pelo meio da sua vida doméstica ou por hereditariedade. (VILLA-LOBOS, 1937, apud, SANTOS, 2010, p. 27.)

O Brasil encontrava-se numa época de profundas transformações políticas, sob a ditadura do Estado Novo do presidente Getúlio Vargas. Uma época marcada pelo ultranacionalismo que assolava toda a Europa e serviu de exemplo, não somente para o Brasil, para toda América Latina.

Para o governo de Getúlio Vargas o ensino do canto orfeônico nas escolas era uma extraordinária via de propaganda, onde buscava-se a legitimação do regime ditatorial. De acordo com Goldenberg (1995), as críticas ao trabalho do maestro são frequentes, pois seu trabalho pedagógico estava a serviço de uma causa política, e não educacional.

Arnaldo Contier, professor de História Contemporânea da Universidade de São Paulo, expõe a questão de forma particularmente rigorosa:

Villa-Lobos esteve na Alemanha nazista, quando voltou de Praga em 36. E, naquele momento, fez uma relação muito clara entre musica, civismo, propaganda e trabalho. Uma atitude nada ingênua e, ao contrário, muito consciente. Villa-Lobos compactuou com o regime getulista de um modo deliberado e o fez porque quis e nunca somente por necessidade. (apud Torres, 1987, p.74.)

Esta introdução pretende fazer a apresentação da vertente de formação clássica de Dona Ivone Lara na música, para contextualizar o momento histórico e qual era o (não) lugar do samba na formação da musicalidade brasileira.

### **Por quê Dona Ivone?**

Decidir escrever sobre Dona Ivone Lara não foi algo imediato. Várias ideias surgiram nos últimos anos. Eu só tinha uma certeza: meu trabalho traria uma temática relacionada aos espaços de militância em que transitei desde que entrei na Universidade Federal de Goiás. Minha atuação na Superintendência de Igualdade Racial do Estado de Goiás, e as vivências e convivências com mulheres negras foram o fator mais preponderante para a escolha de qual caminho seguir.

A certeza da escrita sobre Dona Ivone Lara veio, especificamente, em 2012, após a escolha do samba do Império Serrano, no Rio de Janeiro, na qual Dona Ivone

Lara seria o enredo. Eu já havia lido o livro de Kátia Santos, *Ivone Lara, a dona da melodia*, e já estava absolutamente fascinada pela história de vida da sambista. Ver a sua figura sentada em sua cadeira no palco, cantando e sendo homenageada por grandes nomes da MPB, foi emocionante.

Dona Ivone é uma mulher negra que logo cedo ficou órfã de pai e mãe e só alcançou a consagração depois de se aposentar como enfermeira e assistente social<sup>5</sup>. Superou diversas barreiras para assinar suas próprias composições.

Dona Ivone se desloca do espaço historicamente conferido às mulheres negras no âmbito do samba. Não se encaixa nos modelos mais conhecidos desse universo. Ela não é musa inspiradora, não é passista, nem “tia”<sup>6</sup>. Dona Ivone ocupa a posição de cantora e compositora, como fazem a maioria dos homens que estão dentro do mundo do samba. Não se trata de uma intérprete, mas de uma autora. Essa característica é que a faz singular.

No samba brasileiro, a maioria das mulheres (negras ou não) é de intérpretes – como Clara Nunes, Aracy de Almeida, Beth Carvalho, Alcione, entre outras cantoras. São, entretanto, poucas as que são compositoras. Antes de Dona Ivone, algumas mulheres no samba foram protagonistas de suas composições, como: Chiquinha Gonzaga, Dolores Duran, Rosinha de Valença e Jovelina Pérola Negra. Já entre os homens, a esmagadora maioria é de cantores e compositores (de forma concomitante), tais como Paulinho da Viola, Martinho da Vila, Cartola, Noel Rosa, Jorge Aragão.

É preciso lembrar que Dona Ivone é a fusão de um encontro entre diferentes correntes de tradição musical. Em sua formação cultural houve uma união entre o popular e o erudito. Do samba e do chorinho, que eram presentes desde o início de sua formação com a família, às aulas teóricas e de canto orfeônico no colégio. Ela chegou a cantar regida pelo maestro Villa-Lobos, mas descobriu sua verdadeira musicalidade quando aprendeu a tocar cavaquinho com um dos tios.

Dona Ivone também foi aluna, no Orsina da Fonseca, da primeira esposa do sambista Donga, Zaíra de Oliveira, soprano negra que, em 1921, venceu o concurso da Escola de Música (a instituição de ensino de música de maior prestígio do Rio de

<sup>5</sup> Dona Ivone Lara trabalhou no Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro por 30 anos, até se aposentar. Nele, foi assistente de Nise da Silveira, médica que revolucionou o tratamento dado aos pacientes psiquiátricos, e que se tornou expoente da Luta Antimanicomial no contexto brasileiro.

<sup>6</sup>O posto de tia é, atualmente, ocupado por senhoras de idade, com muitos anos de agremiação, com certa influência, mas não necessariamente com grande autoridade no meio do samba. Ter o “título” confere respeito à mulher – especialmente pelo tempo devotado à escola –, mas não poder decisório (BURNS, 2009, p. 24-25.)

Janeiro naquela época), mas não foi lhe concedido o prêmio, uma viagem a Europa, pelo fato de ser negra.

Dona Ivone foi vítima do racismo e do patriarcalismo do mercado fonográfico. Apesar de ter gravado mais de dez discos, nunca integrou o *mainstream* – a fatia das gravadoras ocupada pelos grandes nomes da música. Em algumas entrevistas, a cantora e compositora negra, Jovelina Pérola Negra, costumava falar da dificuldade de acesso às grandes gravadoras e que, mesmo após se tornar um sucesso de vendas, sofria com o racismo.

### O percurso teórico

As discussões teóricas (para o conhecimento dos sujeitos subordinados que confrontam, de alguma forma, os poderes em diferentes espaços da vida social para inserção dentro de um campo social – no caso desse trabalho, a produção musical) passam pelo reconhecimento de que a sociedade brasileira é permeada por práticas racistas e patriarcais.

As mulheres negras, de forma diferente das brancas, estão expostas a diferentes demandas que podem resultar nessa subordinação, dado que são sujeitadas a uma multiplicidade de fatores que levam a serem colocadas nesse espaço de submissão. Na constituição dos diversos grupos que formam o tecido social, elas são colocadas numa posição de subalternidade, criando, dentro desse contexto particular, o desenvolvimento de estratégias singulares de resistência, autopreservação e confronto.

Ao estudarmos mulheres negras e as contranarrativas que colocam em pauta na cultura de massa e na mídia, é importante considerar que se trata de um contingente invisibilizado ou cercado por estereótipos em todas as regiões do mundo, e não apenas no Brasil (WERNECK, 2007, p.2).

É importante apontar que a raça, nesse contexto, não é tratada como um conceito biológico.

Em artigo publicado em periódico de saúde, assinala que apenas 0,012% das variações genéticas responsáveis por diferenças entre seres humanos pode ser atribuída a raça. Sendo assim, a raça como elemento de hierarquização social deriva de um conjunto de fatores políticos, sociais e simbólicos que a levam como fator de diferenças e desigualdades (WITIZIG, 1996, apud, WERNECK, 2007, p. 2).

“O recurso ao conceito de raça e a legitimação de seus atributos nas esferas sociais e políticas atende a interesses que transcendem o campo da ciência”



(WERNECK, 2007, p.3). Sendo assim, essa legitimação parte do espaço de dominação dos homens brancos ocidentais sobre o resto do mundo.

### **A construção das identidades – feminina e racial**

Sueli Carneiro (1993) nos diz que a identidade é, antes de tudo, resultado de um processo histórico-cultural. Todos nascem com definições. Sejam elas biológicas (homem, mulher), raciais (branco, preto, etc). São a partir dessas definições biológicas e raciais que se constituem as identidades sociais dos indivíduos. E Carneiro (1993, p.9) reforça: “E essa identidade social será construída a partir de elementos históricos, culturais, religiosos e psicológicos”.

Esses marcadores que definem cada ser de forma biológica estabelecem-se na construção das identidades como produtores de desigualdades, que delimitam as relações sociais e constituem-se enquanto marcadores sociais de construção de poder que, segundo Werneck (2007), visibilizam mecanismos de valorização da raça enquanto marcadores sociais para a produção de desigualdades. Esses marcadores estão baseados num modelo que hierarquiza e estrutura o poder como privilégio para grupos que detêm privilégios sociais.

O movimento feminista contesta os estereótipos tradicionais que recaem sobre as mulheres, tais como a suposta fragilidade, restrição ao espaço doméstico, a maternidade compulsória. A ruptura com esses modelos coloca as mulheres num espaço mais próximo das masculinidades, construídas historicamente.

Carneiro (1993, p.11) aponta que “a identidade feminina, enquanto projeto em construção, depende hoje da aquisição de um conjunto de direitos capazes de garantir às mulheres o exercício de uma plena cidadania”. Mas questiona se a identidade feminina, historicamente determinada, é a mesma para todas as mulheres.

Para entender as constituições culturais dessas identidades, pode-se perceber que foram construídas em um contexto social de exclusão pelo fator da raça e do gênero. Não pode haver uma homogeneização na busca de direitos. O fator racial é determinante para a construção da cidadania das mulheres negras. E Carneiro (2007, p.11) questiona: “Afinal, que cara tem as mulheres deste país?”

Quando falamos do mito da fragilidade feminina que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando?



Nós mulheres negras fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas este mito, porque nunca foram tratadas como frágeis.

Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas como vendedoras, quituteiras, prostitutas etc.; mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!

Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados.

Hoje empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou mulatas tipo exportação.

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando?

As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como as anti-musas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca.

Quando falamos em garantir as mesmas oportunidades para homens e mulheres no mercado de trabalho, estamos garantindo emprego para que tipo de mulher?

Fazemos parte de um contingente de mulheres para as quais os anúncios de emprego destinam a seguinte frase: “Exige-se boa aparência”.

Quando falamos que a mulher é um subproduto do homem, posto que foi feita da costela de Adão, de que mulher estamos falando?

Fazemos parte de um contingente de mulheres originárias de uma cultura que não tem Adão. Originária de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo, este também um alienígena para a nossa cultura (CARNEIRO, 1993, p.11).

Questões como essas revelam o processo de embranquecimento nas relações constitutivas da formação da identidade feminina das mulheres negras. Ignoram-se os processos históricos e as experiências dos marcadores biológicos, religiosos e culturais de formação das identidades. Os marcadores das mulheres brancas são os eleitos como a referência na busca de conquista pela cidadania. Werneck (2007, p. 57) afirma que “as condições impostas pelo ambiente diaspórico, marcadamente patriarcal e eurocêntrico, significam a imposição de limites que segregam as mulheres negras”.

Isso demonstra o processo de embranquecimento que foi infligido às mulheres negras, não apenas no Brasil. A escritora norte-americana bell hooks (2005) afirma que, apesar das diversas mudanças na política racial, as mulheres negras continuam obcecadas com os seus cabelos, sendo o alisamento considerado, ainda, um assunto sério. “Insistem em se aproveitar da insegurança que nós mulheres negras sentimos com respeito a nosso valor na sociedade de supremacia branca” (HOOKS, 2013, s/p).

Kabenguele Munanga (2004, p. 137) questiona “como formar uma identidade em torno da cor e da negritude não-assumidas pela maioria, cujo futuro foi projetado no sonho do branqueamento?” As mulheres negras têm seu processo de formação identitário fundido ao mito da democracia racial, juntamente com o ideal de

branqueamento que é sustentado pelos mais diversos aparelhos ideológicos, como escola, mídia e família.

Estes, por sua vez, em um país racista, onde o branqueamento é um valor e um modelo hegemonicamente estabelecido ao qual se deve buscar atingir, tendem a negar e não afirmar qualquer identidade ligada à negritude, buscando, a todo custo, se embranquecer, uma vez que internalizam uma autoimagem negativa de si, reforçada, por exemplo, por uma mídia que exalta e propaga apenas a beleza de mulheres brancas (SOUZA, 2013, s/p).

Neusa Souza (1991) afirma que sua condição enquanto mulher vai se expressar quando constata que ser negra é mais que uma comprovação inequívoca. “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas expectativas, submetida a exigências absurdas, além de ser constrangida com expectativas alienadas” (SOUZA, 1991, p.17-18).

### **Indústria Cultural: diferenças e hegemonia**

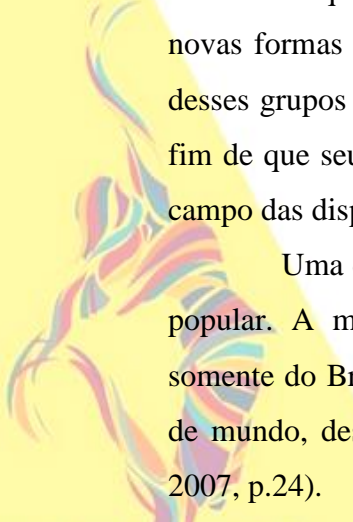
A cultura é um espaço de conflitos sociais que necessita de modelos diferenciados para expressão de suas sociabilidades, visto que está sempre sendo confrontada com uma estrutura social hegemônica. Portanto, a hegemonia é uma característica que envolve diversos fatores. Ela está permanentemente apoiada em diversos interesses. Segundo Stuart Hall,

(...) devemos observar o caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. Ela não pode ser construída ou sustentada sobre uma única frente de luta (por exemplo, a econômica). Ela representa o grau de autoridade exercido uma vez só sobre uma série de “posições” (HALL, 2003, p.312).

Podemos entender que essa desagregação deve ser estendida aos marcadores raciais, para que se permita visibilizar as estratégias da raça negra na difusão de seus próprios interesses na área cultural. De acordo com Dennis de Oliveira,

(...) a imposição do modelo de sociabilidade capitalista foi feito a partir da opressão violenta das formas de humanização das etnias africanas e indígenas e, mais que isto, que a acumulação de capital se dá pela superexploração da mão de obra brutal, concentração de riquezas – ambas justificadas ideologicamente pela pretensa superioridade do modelo ocidental de sociabilidade – a expressão das culturas dos grupos subalternizados não só manifestam diferentes concepções, mas também são elementos de resistência à ordem hegemônica (OLIVEIRA, p. 19).





A quebra desse conceito de hegemonia dentro dos processos culturais cria novas formas discursivas e interpretativas na transformação da realidade sociocultural desses grupos subalternizados. No caso específico deste estudo, das mulheres negras, a fim de que seus protagonismos e suas atuações contra-hegemônicas possam permear o campo das disputas midiáticas e culturais.

Uma das principais disputas nesse campo referente à cultura refere-se à música popular. A música tem sido instrumento importante para a população negra, não somente do Brasil, mas de toda diáspora africana, tendo por objetivo “expressar visões de mundo, desenvolver e comunicar táticas e estratégias de liberdade” (WERNECK, 2007, p.24).

Para Oliveira,

(...) a resultante das práticas culturais é mais que uma manifestação artística e sim um discurso que permeia todas as perspectivas sensoriais, algo que penetra invisivelmente e incorpora no *ethos* de um ser inconcluso, que constrói trajetórias de sua formação (OLIVEIRA, 2009, p. 20).

Pode-se afirmar que a música é uma ferramenta que constitui vínculos, forma comunidades, especialmente no ambiente de desenvolvimento e constituição da população negra, que está inserida em um contexto de subalternidade imposto pelas desigualdades das relações raciais.

A música é um espaço privilegiado das formas de desenvolvimento da quebra do padrão hegemônico, capaz de envolver as expressões da corporeidade da população negra, criando ambientes de afirmação identitária, resgate da ancestralidade e manutenção de suas práticas culturais, num processo que valoriza as formas de transmissão orais.

Na perspectiva das mulheres negras, a audição, a transmissão oral, a recriação e a atualização de conteúdos têm sido prática reiterada ao longo dos séculos de existência diaspórica. É através dos processos de transmissão e aprendizagem oral – ou fundamentalmente corporal – que as mulheres vão reorganizar territórios culturais para si e para seu grupo, em diálogo com as tradições e com as necessidades apresentadas pela geografia, ou seja pelas condições sociais e políticas adversas, marcadas pelo racismo, pelo sexismo e pela violência, do lado de cá do Atlântico (WERNECK, 2007, 29-30).

Conforme proposto por Darcy Ribeiro (2006, apud, OLIVEIRA, 2009, p. 24), “o contexto de desigualdades no Brasil é desenvolvido sob a prática da tolerância opressiva. Uma tolerância opressiva que tem como prática tolerar o outro com o objetivo de reinar sobre os seus corpos e mentes”.

Sendo assim, a formação de uma cultura hegemônica na indústria cultural<sup>7</sup> usa dessa prática de tolerância opressiva que,

toleram-nas dentro de limites, oprimem-na quando correm riscos e, por mais que a admirem, não a entendem, pois foram construídos dentro de tradições civilizatórias cujos elementos simbólicos são outros (OLIVEIRA, 2009, p. 29.)

A constituição de um projeto contra-hegemônico que desafia essa lógica do poder branco, masculino e ocidental parte de um enfrentamento que reivindica a desconstrução desse modelo branco e masculino como o principal arquétipo cultural.

Existem várias formas musicais que se identificam com a população negra no Brasil, mas certamente a principal delas é o samba, pois trata de

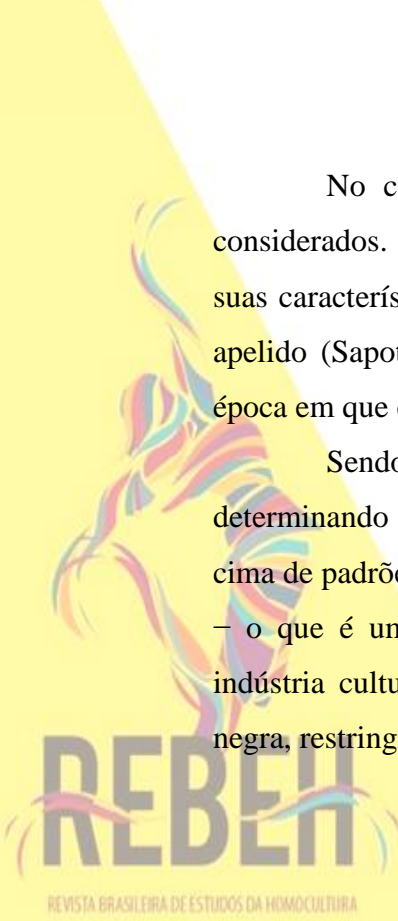
um universo onde o que é negro e o que é popular se misturam nos espaços da cultura, permitindo afirmar que é no território popular que as manifestações negras se colocam, se realizam e se expandem para além das fronteiras da negritude propriamente dita (WERNECK, 2007, p. 105).

Quando o samba transpôs os espaços na sociedade, saindo do seu espaço historicamente determinado, figuras femininas, como Tia Ciata e Chiquinha Gonzaga, foram fundamentais nessa formulação. Porém, com o passar dos tempos, iniciou-se um processo de invisibilização das mulheres negras nesse contexto, apagando sua presença como protagonistas desse processo cultural, colocando-as como figurantes.

As regras e os padrões da indústria cultural também são fatores que devem ser levados em conta nesse processo de invisibilização das mulheres negras no mundo do samba. Os padrões estéticos impostos por uma cultura racista, patriarcalista e sexista, impõe a essas mulheres um processo de adequação aos moldes hegemônicos consideráveis aceitáveis.

---

<sup>7</sup>Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural, se diferencia da cultura de massa, que vem do povo, mantém suas características regionais e seus costumes, sem a pretensão de ser comercializada. Esta é oriunda do povo, das suas regionalizações, costumes e sem a pretensão de ser comercializada, enquanto que aquela possui padrões que sempre se repetem com a finalidade de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo. E embora a arte clássica, erudita, também pudesse ser distinta da popular e da comercial, sua origem não tem uma primeira intenção de ser comercializada e nem surge espontaneamente, mas é trabalhada tecnicamente e possui uma originalidade incomum – depois pode ser estandardizada, reproduzida e comercializada segundo os interesses da *Indústria Cultural* (CABRAL, 2013, s/p).



No caso de Dona Ivone Lara, aparentemente, tais atributos foram pouco considerados. Cantoras como Ângela Maria, ao longo de sua carreira, foram apagando suas características negras, com cirurgias plásticas, clareamento da pele e o desuso do apelido (Sapoti), que remetia à cor da sua pele. Essas mudanças aconteceram numa época em que essas características eram desvalorizadas pela indústria cultural.

Sendo assim, podemos afirmar que o modelo capitalista, que rege o mercado, determinando o que é ou não comercializável, aparece como um modelo construído em cima de padrões racistas, em que a cultura adquire um valor financeiro do que é rentável – o que é um dos fatores preponderantes para a exclusão das mulheres negras da indústria cultural do samba, por deslocar as principais mantenedoras da cultura oral negra, restringindo-as ao âmbito particular.

As mulheres negras, cantoras e compositoras, ingressaram na cultura de massa e suas atuações transcenderam os limites da comunidade e da cultura negra de modo que não entra termo de comparação com a atuação dos homens em geral, e, principalmente dos homens negros. Da mesma forma, apesar de haver outras mulheres com igual ou maior repercussão em suas carreiras dadas as condições com que foram incorporadas pela indústria, suas trajetórias permanecem como exemplares, excepcionais (WERNECK, 2007, p. 148).

Vemos, portanto, nas trajetórias dessas mulheres negras que foram incorporadas pela indústria da música, uma história de confronto diante do racismo e patriarcalismo existentes na indústria cultural. Dona Ivone Lara é uma dessas mulheres que se deslocou e avançou dentro desse ambiente, contradizendo algumas das imposições.

### **À guisa de conclusão**

A obra de Dona Ivone Lara é ímpar. Pode-se afirmar que ela é a maior compositora do mundo do samba; uma mulher negra que fez e ainda faz parte de uma ruptura com o padrão de hegemonia imposto pela sociedade.

Dona Ivone é uma mulher que partilha com as demais mulheres negras uma vivência pensada de modo determinista pela subalternidade, não somente na profissão, mas na vida ordinária de modo geral. Em uma sociedade marcada pelo racismo, patriarcalismo e sexismo, que exige, não somente dela, mas de todas as mulheres negras que buscam romper com esse padrão hegemônico no meio cultural, atuações que

incluem momentos de confronto e de recuos estratégicos (a fim de permitir maiores conquistas, que lhe são negadas por serem mulheres e, principalmente, por serem mulheres de “cor”).

No dia 16 de abril de 2018, Dona Ivone Lara partiu nas asas do seu tiê para o orum. A rainha do samba, enfermeira, assistente social que, além de ser a maior compositora do samba e da MPB brasileira, teve uma importante participação na luta antimanicomial no Brasil.

"E Eu Descobri O Que é Viver  
E Não é Sonho Ver  
O Fruto De Tanta Maldade Desaparecer  
Se O Mundo Inteiro Ouvir  
Ivone Cantar Ao Alvorecer"  
(Canto de Rainha, de Arlindo Cruz e Sombrinha)

## Referências

BURNS, Mila. *Nasci pra Sonhar e Cantar: Dona Ivone Lara, a Mulher no Samba*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

CABRAL, João Francisco P. *Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/cultura/industria-cultural.htm>>. Acesso em 25nov2013.

CARNEIRO, Sueli. *Identidade Feminina*. Cadernos Geledés, nº4, p. 9-12, 1993.

GOLDEMBERG, Ricardo. In: “Educação Musical: A Experiência do Canto Orfeônico no Brasil”. *Revista Pro-Posições*, v.6 n. 3 [18], p. 103-109, 1995.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Brasília: Unesco, 2003.

HOOKS, bell. *Alisando nossos cabelos*. Em <<http://www.criola.org.br/mais/bell%20hooks%20%20Alisando%20nosso%20cabelo.pdf>> Acesso em 21nov2013.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade Nacional versus Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

OLIVEIRA, Dennis. *Culturas de Grupos Subalternizados: Espaço para Construção de Novas Subjetividades Políticas*. In: MENDONÇA, M.L.M (org.) *Mídia e Diversidade Cultural: Experiências e Reflexões*. Brasília: Casa das Musas, 2009.

SANTOS, Kátia. *Ivone Lara: A Dona da Melodia*. Rio de Janeiro: Editora Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

SOUZA, Fernanda. *Tornar-se uma mulher negra: uma identidade em processo*. Em <<http://blogueirasnegras.org/2013/07/29/tornar-se-uma-mulher-negra/>> Acesso em 21nov2013

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se Negro: As Vicissitudes de Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

TORRES, João B. *Villa-Lobos, Obra e Personalidade Sempre Polêmicas*. Shopping News: São Paulo, 8 de março de 1987.

WERNECK, Jurema. *O Samba Segundo as Ialodês: Mulheres Negras e Cultura Midiática*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro: 2007.

Recebido em: 01/05/2018  
Aprovado em: 01/06/2018

**REBEH**

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS DA HOMOCULTURA