

Dona Ivone Lara: o amor negro no feminino

Maria Verônica Silvaⁱ

RESUMO

Este artigo tem por objetivo refletir acerca das diferentes manifestações do amor, tendo como apoio cinco canções de Dona Ivone Lara, presentes no álbum *Nasci pra sonhar e cantar*, lançado em 2001 pela gravadora francesa Lusáfrica, com o intuito de, ao discutir os atravessamentos do amor neste corpo negro, trazer para o centro da discussão a essencialidade de humanizar esses corpos, que, desde o período escravocrata, são coisificados através das narrativas de nações que constroem o imaginário social, corroborando, deste modo, com a estrutura social que exclui corpos como o da Dona Ivone, não reconhecendo a contribuição feminina negra na construção da cultura nacional.

Palavras-chave: Canção; Amor; Mulher negra; Cultura nacional.

ABSTRACT

Este artículo tiene por objetivo reflejar sobre las manifestaciones del amor romántico, teniendo como apoyo cinco canciones de Dona Ivone Lara, presentes en el álbum *Nasci para sonhar e cantar*, fue lanzado en 2001 por la grabadora francesa Lusáfrica, con el reto de, discutir las cuestiones que atraviesan el amor en este cuerpo negro, se lo trae para el centro de la discusión la esencialidad de humanizar estos cuerpos, que, desde el periodo de la esclavitud, siguen siendo cosificados por las narrativas de naciones que han llegado al imaginario social, manteniéndose, de esta manera, la misma estructura social que excluye cuerpos como los de Dona Ivone y que no reconoce su contribución femenina negra en la construcción de la cultura nacional.

Palabras clave: Canción; Amor; Mujer negra; Cultura nacional.

O amor é tema que não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações. Eis por que — sem a apreensão de seu início, sem a visualização de seu final — do tema do amor temos somente o meio, seu dilacerado meio onde estamos e somos: os inúmeros e às vezes antagônicos discursos amorosos, onde fatalmente tentamos inserir nossa fala particular e provisória (PESSANHA, 1997, p. 78).

ⁱ Licenciada e bacharelada em Letras (UERJ); especialista em Literatura Brasileira e mestranda em Literatura Brasileira. Integrante do projeto LetrasPetras, vinculado à UERJ, que pesquisa a produção intelectual de mulheres negras.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9229-2893> | maria.veronica.slv@gmail.com

O amor está há todo o tempo escapando das nossas definições, fugindo das nossas limitações e tentando explicar-se através de metáforas que atravessam os séculos. A tentativa de captar uma imagem do amor se estende nas mais variadas áreas: o apóstolo Paulo, em sua carta aos Coríntios, nos diz que “O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece” (1 Coríntios 13:4); o poeta português Luís de Camões estabelece uma metáfora entre amor e fogo, que endossa a primeira imagem construída por Paulo; ou ainda a cancionista – aquela cujo qual, segundo o professor Luiz Tatit, é uma malabarista por equilibrar texto na melodia e melodia no texto (TATIT, 1996) – brasileira Dona Ivone Lara, na canção “Canto do meu viver” (LARA, 2001, faixa 9), canta uma solidão proveniente do amor: aqui o sujeito cancional está perdido por causa do amor, por isso, sob a engrenagem da solidão, nos canta que é “a saudade fazendo uma eterna canção”, uma construção imagética também corroborada pela filósofa e crítica literária Julia Kristeva, ao afirmar que “o amor seria, de qualquer forma, solitário, porque incomunicável” (KRISTEVA, 1988, p. 23). Esta ideia de amor incomunicável está imbricada ao fato de não sabermos efetivamente o que sente o amado, porque mesmo que verbalizada a paixão, não sabemos o que isso representa para o outro. O amante tomado por uma avalanche de subjetividade, prazer e querer, se vê diante de um grande entrave: “a impotência de sua linguagem” (KRISTEVA, 1988, p. 23). Isto dá-se ao pensar o amor fora dos versos de um poema ou canção, é dizer, pensá-lo em sua concretude, em seu desenrolar dentro de uma relação amorosa.

É possível perceber que essas construções imagéticas elucidam as nossas próprias concepções acerca do amor. Retirá-lo dessas metáforas e isolá-lo resulta em uma grande dificuldade em defini-lo propriamente. O filósofo e poeta Paul Valéry, em seu texto *Poesia e pensamento abstrato*, ao discorrer sobre a linguagem, tece um comentário interessante quanto a *palavra*, que nos remete a esse embaraço do qual somos tomados ao pensar na palavra *amor* destacada de um contexto, de uma construção metafórica: “Mas ei-la sozinha, presa pelas asas. Ela se vinga. Faz-nos acreditar que tem mais sentidos que funções. Era apenas um meio e ei-la transformada em fim, transformada em um terrível desejo filosófico. Permuta-se em enigma, em abismo, em tormento para o pensamento...” (VALÉRY, 2007, p. 203).

A complexidade de se compreender o amor está atrelada não apenas a nossa ciência acerca de toda sua magnitude, o que faz toda definição parecer ínfima, parecer vaga – afinal, “quando imaginamos uma sociedade feliz, harmoniosa, utópica, a imaginamos construída com base no amor, já que ele me exalta ao mesmo tempo que me escapa ou me excede” (KRISTEVA, 1988, p. 25). É ele também que move o sujeito cancional de Dona Ivone, que o coloca como responsável por sua inspiração, já que é “este amor que nos traz o mais lindo poema/ de encantar”, como nos canta a voz de “Canção de felicidade” (LARA, 2001, faixa 7) –, mas também por conta dessa experiência com a própria linguagem proposta por Valéry. A própria linguagem se mostra, em certa medida, insuficiente para se autoexplicar, sobretudo, explicar essa imersão oceânica que representa o amor atravessado no corpo de um sujeito enamorado pelo outro, por isso “que só compreendemos o outro, que só compreendemos a nós mesmos graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras” (VALÉRY, 2007, p. 203). Debruçar-se sob o amor é devanear à beira de um abismo de palavras e ainda assim não ser suficiente.

“Canção de felicidade” – uma composição inteiramente de Dona Ivone Lara –, como o título já nos revela, traz um sujeito cancional eufórico, em que seu entusiasmo se derrama nos versos e na batucada melódica, com o prenúncio da chegada do amor. É dizer que, embora ela não o viva fisicamente, ela está em estado júbilo apenas por sentir sua aproximação, porque o amor:

[...] tão extravagante no seu orgulho quanto na sua humildade, esse desfalecimento delicioso está no cerne da experiência. Ferida narcísica? Prova de castração? Morte de si? – são brutais as palavras que nos aproximam desse estado de fragilidade vivaz de força serena que emerge da torrente amorosa, ou que a torrente amorosa deu por abandonada, mas que carrega ainda, com seus ares de soberania reconquistada, um pouco de dor psíquica tanto quanto física. (KRISTEVA, 1988, p. 24-25)

O amor é um “estado de crise” ((KRISTEVA, 1988, p. 24), visto que ao mesmo tempo em que tem força para embaçar, engolir a razão, pode também devolver ao amante uma vivacidade há muito esquecida; ele pode “transformar um erro em renovação, remodelar, refazer, ressuscitar um corpo, uma mentalidade, uma vida. Até duas” (KRISTEVA, 1988, p. 24), ao ponto em que uma sucessão de acontecimentos positivos pode ser lida como um prenúncio de sua chegada, tal qual canta a voz de

“Canção da felicidade” ao intuir sua aproximação: “emoção e fantasia/ sorriso brilhando no olhar/ é o amor que vai chegar”, tamanha a sua potência de ser e fazer. Ante a esse “cataclismo irremediável” (KRISTEVA, 1988, p. 24), o *eu* mergulha no *outro*, disposto a fundir-se e tornar-se *nós*, assumindo toda a vulnerabilidade na qual este sentimento expõe, afinal, é um despir-se literal e figurativamente; é uma vontade voraz de se mostrar, de ser visto, ainda que sempre parcialmente. Ele é:

O tempo e o espaço onde “eu” se dá o direito de ser extraordinário. Soberano sem sequer ser indivíduo. Divisível, perdido, aniquilado; mas também, e pela fusão imaginária com o amado, igual aos espaços infinitos de um psiquismo sobre-humano. Paranoico? Eu estou, em amor, no ponto mais alto da minha subjetividade. (KRISTEVA, 1988, p. 25)

Sob o viés psicanalítico freudiano, esse Outro seria ou uma representação de si, ou uma idealização deste Outro. Isto porque o amor seria uma metáfora compreendida como transporte, deslocamento, pensado a partir de dois termos psicanalíticos: identificação e idealização. Segundo a professora Leda Tenório (1988, p. 13), “nos dois casos hipnotizados (os apaixonados). Sujeitos plenos, sim, porque o amor é um sentimento oceânico, mas de seu próprio discurso amoroso. Perfeitamente logrados, em todo caso, não estarão nunca no objeto”.

Para pensar essa relação amorosa por identificação, Freud se apoia no mito de Narciso: você ama no Outro o seu reflexo, o que de você existe nele, por isso esse narcisismo resulta na “instabilidade do objeto amoroso, dando-o por miragem ou reflexo” (TENÓRIO, 1988, p. 13), em que no primeiro descontentamento este reflexo começaria a ficar turvo, começaria a “estremecer nossos vulneráveis castelos de espelhos” (KRISTEVA, 1988, p. 24). É interessante que esta ideia de se identificar, de se ver no outro para, então, ser capaz de amar é uma construção que ultrapassa, que não se esgota nos próprios mitos, visto que o cristianismo muito corroborou/corroborou para essa perspectiva, haja vista quando o próprio Jesus diz que o primeiro mandamento era amar a Deus sob todas as coisas e o segundo era amar ao próximo como amamos a nós mesmos e finaliza dizendo que “não há outro mandamento maior do que estes” (Marcos 12:13). Se devemos amar ao outro como nos amamos, significa dizer que ao olhar este outro devemos ver o nosso próprio reflexo o qual resultará nesse amor proposto pelo Evangelho. E este amor é alavancado pela culpabilidade, porque por ser mandamento quem não o cumpre é condenado. A partir deste viés crístico, Tenório pondera que:

Nosso próprio bem acha-se em Deus como em sua causa, em nós mesmos como em seu efeito, no próximo como numa similitude. O maior bem é Deus, mas a primeira forma de acesso a ele vem da nossa relação conosco, e a semelhança dos outros nos faculta o acesso aos demais. Estamos aqui em Deus como em nós mesmos – e em nós como no êxtase, tão ligado ao paroxismo dos apaixonados. (TENÓRIO, 1988, p. 17-18)

Já a relação amorosa por idealização, que é a que mais move o canto de Dona Ivone, é analisada por Freud a partir do mito de Eros de Platão: amamos no Outro aquilo que nos falta, por isso um “anti-Narciso” (TENÓRIO, 1988); aqui temos a ideia de incompletude, de buscar neste Outro o que não possuímos, para assim tornar-se um sujeito completo, como assertivamente nos afirma Tenório quando escreve que “o amor Eros platônico funda o amor naquilo que o sujeito não tem – logo não é” (TENÓRIO, 1988, p. 14). Prisma que em muito se assemelha tanto à concepção da ideia de paixão, proposta pelo filósofo Gérard Lebrun, quando afirma que “A paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir, geralmente de improviso. Ela é então o sinal de que eu vivo na dependência permanente do Outro” (LEBRUN, 1997, p. 18), quanto ao discurso de Aristófanes para definir o amor propriamente, em *O banquete*, de Platão. O comediógrafo faz uso de um mito do filósofo grego para ilustrar a sua fala, em que afirma que, no início de tudo, a humanidade era dividida em três gêneros: feminino, masculino e andrógeno, cada um destes tinha a sua forma duplicada, de modo que, segundo Aristófanes:

Inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto de mão, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos... (ARISTÓFANES apud PESSANHA, 1997, p. 94)

Esta configuração resultava em grande mobilidade desses seres, que tentaram subir ao céu para atacar aos deuses. Zeus, como castigo para tamanha prepotência, os separou, o que justificaria a infindável sensação de incompletude; a eterna busca por essa parte que nos foi cortada. Por isto, aqui o amor é:

[...] fundamentalmente, não busca do semelhante, mas busca da totalidade partida, da unidade quebrada. Por isso, o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude. O desejo de unir-se ao amado provém dessa sensação de ser apenas parte, metade de um todo:

‘o motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor. (PESSANHA, 1997, p. 94-95)

O Eros platônico constitui-se, por exemplo, tanto na canção “Canto do meu viver” – uma composição individual de Dona Ivone –, como em “Nasci pra sonhar e cantar” (LARA, 2001, faixa 2), uma das grandes parcerias de Dona Ivone com Delcio Carvalho. “Canto do meu viver”, com uma melodia mais lenta, traz para cena cancional – já nos dois primeiros versos, “Eu me perdi no canto do meu viver/ sem saber a razão de tanto sofrer” – uma voz feminina que se diz perdida em seu canto em decorrência da ausência do amor. Nota-se, nesse ponto, uma certa sensação de incompletude desse sujeito: sem o outro a quem ama, perde-se no canto da vida, porque, nessa perspectiva, “o amor parte desse sabor que o ser humano experimenta de falta, de mutilação, de incompletude” (PESSANHA, 1997, p. 94), mais um canto movido pela falta.

Em “Nasci pra sonhar e cantar”, essa manifestação dá-se a partir de um mecanismo de ausência e, assim, a feminina voz externaliza o que sente: “O que trago dentro de mim preciso revelar”, como ela já nos abre a canção. O sujeito cancional canta um amor que não possui; é a falta que mobiliza esse canto, a procura inexorável por essa outra metade – tal qual a ideia de incompletude proposta por Aristóteles –, como é possível perceber nestes versos: “na busca incessante do amor/ que desejo encontrar”, em que esta ausência resulta na sensação de vazio, que, dentro desta noção platônica, só pode ser preenchida por um outro, tanto que, mais adiante, esta mesma voz canta a solidão proveniente desta falta, ao vocalizar que “do amor sou madrugada”. A linguagem deste sujeito nasce da ausência (BARTHES, 1981); sua escrita e sua voz são acionadas por esse espaço inoculado, o que de alguma maneira inverte a lógico, é dizer que, embora o amor não esteja de maneira corpórea ali, o instante já do canto o presentifica; o canto seria a personificação deste ausente. Segundo Barthes, este ausente

vive em estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, um migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, não resgatado, como um embrulho no canto qualquer de uma estação. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. (BARTHES, 1981, p. 27)

Esta voz cancional – tal qual em “Nas asas da canção” (LARA, 2001, faixa 3), em que ela se assume poeta ao convocar à Musa para compor um poema de amor – evidencia o seu ofício: o canto; evidência que coloca no título da canção e que reaparece como verso; ela nasceu para cantar essa busca amorosa que não acaba nunca e se eterniza em seu canto. Ela agora é a Musa outrora invocada – a cantora do canto universal, a voz por traz de toda música, já que inspira a música. Nesse ponto da canção é possível relacionar a tristeza cantada logo no início – “Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá” – com “Na busca incessante do amor”, posto que, quase que instintivamente – o que tem a ver com a nossa própria concepção romântica do amor –, relacionamos o estado melancólico do sujeito à ausência dessa figura amorosa, de modo que voltamos para a ideia de incompletude estabelecida tanto pela noção de “idealização”, proposta por Freud, quanto ao mito da criação da humanidade exposto por Aristófanes e a ideia de paixão estabelecida por Lebrun e que já discutimos anteriormente: “o amor é o desejo do que falta” (TENÓRIO, 1988, p. 14) e é essa falta que gera a tristeza deste sujeito cancional.

É possível pensar também essa ausência voltada não somente para um possível amado, mas também atrelada ao amor propriamente dito; pensar nesta voz cancional como sendo um sujeito que ama o amor (BARTHES, 1981), afinal, é este amor que, por intermédio da musa, é a inspiração deste sujeito, capaz de “tirar do abismo, meu pobre coração”, como entoava a voz de “Nas asas da canção”. Logo, nesta perspectiva, o ausente migrador bartheano é o amor e não o amado.

“Nas asas da canção” – uma parceria de Dona Ivone com o mangueirense Nelson Sargento – é uma metacanção em que o sujeito cancional está em busca de inspiração para compor um poema de amor. Aqui não há um amante a quem o amor se dirige, o que há é o desejo de escrever um discurso amoroso, posto que este sentimento se manifesta como sendo a única engrenagem para a escrita e para o canto dessa voz. É dizer, ama-se o amor, não o objeto (BARTHES, 1981), porque é ele quem motiva e inspira este sujeito cancional, como se evidencia já na primeira estrofe:

Vou viajar
Nas asas da canção
Até encontrar inspiração pra compor
um sublime poema de amor. (LARA & SARGENTO, 2001, n. p.)

Ao repousarmos sob a solidão, a ausência, esse não-lugar no amor, acabamos por esbarrar numa discussão histórica que há muito vem sendo debatida, que é a solidão da mulher negra. Uma solidão que advém da escravização, justamente por ter sido o período que roubou a subjetividade dessa mulher e criou no seio da sociedade uma série de representações que corroboram de modo eficaz para a perpetuação do apagamento desta subjetividade. Com um olhar histórico, a escritora e intelectual negra bell hooks tece uma análise essencial acerca do ideário social sobre corpo feminino negro:

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas ‘só corpo, sem mente’. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as ‘mulheres desregradas’ deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. (HOOKS, 1995, p. 469 apud PACHECO, 2013, p. 23)

Esta análise de hooks é a partir do contexto estadunidense, mas que é perfeitamente compreendida por mulheres negras brasileiras, tanto que, anos antes, a antropóloga Lélia Gonzalez já vinha delineando essa representação quando falou, por exemplo, das duas representações do corpo feminino negro na sociedade brasileira: a doméstica e a mulata exportação (apud PACHECO, 2013). Análise que reaparece em outro texto seu, *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, ao afirmar que “mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão” (GONZALEZ, 1984, p. 226). É interessante que nesta última análise, Gonzalez já nos aponta os meios – para muitos imperceptíveis – pelos quais esse processo de desumanização da mulher negra se propaga e se perpetua, evidenciando-nos que racismo e sexismo agem de maneira articulada na sociedade.

Embora o termo *interseccionalidade* tenha sido cunhado em finais dos anos 1980 por Kimberlé Crenshaw, anterior a isso esse viés já atravessava o pensamento de muitas outras intelectuais negras como a própria Lélia Gonzalez, Angela Davis, Sojourner Truth. Aliás, no século XIX, por exemplo, Truth, em um discurso, sinalizava sobre a diferença quanto a representação social da mulher negra e branca, deste modo, ela questionava a plateia:

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

Este discurso de Truth, que é um grande referencial para o feminismo negro, ao mesmo tempo que nos choca tamanha a sua realidade, ele cumpre, de modo exemplar, a sua função comunicativa: ele grita objetivamente que as mulheres negras nunca partiram do mesmo lugar que as mulheres brancas, daí a problemática de se pensar a mulher como sujeito universal – o sujeito universal é branco –, porque isso apaga alguns traços fundamentais, como raça e classe, que determinam o lugar social dessa mulher, como também sinalizou, mais recentemente, Sueli Carneiro:

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 antimusas 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 destacam a frase: “Exige-se boa aparência”. (CARNEIRO, 2011, n. p.)

Outra análise dessa dicotomia que acrescenta a essa discussão foi proposta por Djamila Ribeiro, quando trouxe o pensamento da Grada Kilomba, em que propunha uma ressignificação do Outro, estabelecido por Simone Beauvoir: se para a feminista francesa a mulher representa o Outro em relação ao homem, para Kilomba a mulher negra seria o Outro do Outro, porque não é nem branca e nem homem (RIBEIRO, 2017). Kilomba esmiúça seu ponto:

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre racismo onde o sujeito é o homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso de classe onde “raça” não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997) que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe

às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço”. Nós ocupamos um tipo de vácuo de apagamento e contradição “sustentado pela polarização do mundo em um lado negro e de outro lado, de mulheres.” (mirza, 1997:4). Nós no meio. Este, é claro, um dilema teórico sério, em que os conceitos de “raça” e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separativas mantêm a invisibilidade das mulheres negras nos debates acadêmicos e políticos. (KILOMBA, 2012, p. 56 apud RIBEIRO, 2017, p. 38)

Essas questões nos levam a compreender esse não-lugar no amor, essa ausência, essa solidão, como consequência de um projeto social alicerçado sob um ideal racista, machista e classista concomitantemente, que desumanizou/ desumaniza o corpo feminino negro; uma sociedade que reserva o amor, o suprassumo de todos os sentimentos, à pessoas brancas, enquanto que as mulheres negras – tal qual no período escravocrata, como foi descrito por Caio Prado Junior (apud GONZALEZ, 1984, p. 231), “mulher escrava, instrumento de satisfação das necessidades sexuais de seus senhores e dominadores, não tem um efeito menos elementar. Não ultrapassara também o nível primário e puramente animal do contato sexual [...]” – são preteridas, sendo alocadas no âmbito do desejo, do carnal. A mulher branca é para amar, a mulher negra é para saciar os desejos voluptuosos dos outros, tal qual afirma Ana Cláudia Lemos Pacheco ao dizer que:

A mulher negra e mestiça estariam fora do “mercado afetivo” e naturalizada no “mercado do sexo”, da erotização, do trabalho doméstico, feminilizado e “escravizado”; em contraposição, as mulheres brancas seriam, nessas elaborações, pertencentes “à cultura do afetivo”, do casamento, da união estável. (PACHECO, 2013, p. 25)

São essas concepções que se mantêm no ideário social. Nessa perspectiva não há um *eu*, apenas o *outro*. Há tentativa de assassinato da subjetividade mais violenta que esta? Por isso, a persona Dona Ivone Lara é essencial em nossa história, na história da cultura brasileira, porque ela representa uma tradição de mulheres negras que trouxeram as suas subjetividades para os centros das narrativas, no plural porque são muitas: muitas vozes; muitas experiências; muitas maneiras de ser e sentir o amor, em que cada qual, a partir de seu lugar de fala, assinala em sua escrita e em seu canto a singularidade de sua escrivência.

Em uma análise proposta pela filósofa Adriana Cavarero, em que ela revisita a representação do canto feminino a partir de reflexões que nos levam até as figuras mitológicas das musas e das sereias, é possível perceber uma espécie de reivindicação por

essas vozes que foram silenciadas por toda uma cultura construída sob o jugo patriarcalista: o canto, por ser entendido como naturalmente feminino, teve seu valor depreciado a fim de que a escrita, sob o domínio masculino, tivesse todo o poder narrativo. Esse silenciamento, como nos aponta Cavarero, é semântico, porque a palavra, nessa perspectiva, “é naturalmente masculina” (CAVARERO, 2011, p. 144).

A voz que narra a partir de uma visão integral de todos os acontecimentos, que é fonte primeira e detalhada de toda a mensagem e que por ser tão minuciosa é inaudível aos humanos é uma voz feminina. Essa voz é a da Musa, figura que reserva seu canto onisciente unicamente aos poetas, que são os meios vocais desta comunicação (CAVARERO, 2011), afinal, “o poeta é a forma audível, a voz sonora da Musa muda” (CAVARERO, 2011, p. 119). O relato da Musa se configura como a verdade dos acontecimentos e com suas narrativas pautadas na objetividade que só alcança aquela/aquele capaz de olhar todos os lados de um fato e que está de fora do ocorrido. A Musa é uma divindade protetora dos grandes eventos históricos, o que, em uma sociedade moldada sob valores e princípios patriarcais, é inaceitável; é inaceitável que a voz que canta os maiores feitos da humanidade seja feminina, por isso essa figura foi ressignificada no imaginário ocidental, que reservou para ela um lugar silente, em que embora continue a ser a grande inspiração dos poetas, ela não canta mais (CAVARERO, 2011), afinal, uma sociedade pensada por e para homens jamais aceitaria uma voz feminina que:

fonte da épica, o canto feminino está como garantia da verdade do relato e de seu poder sedutor, seja vocal ou narrativo. Não se trata de pura voz, potente e melodiosa, aguda e animalesca, pré-humana – divina em todo caso. Trata-se sim de uma voz narrativa, isto é, de um canto no qual a vocalidade e a oralidade estão conjugadas na musicalidade do ato [...] o poeta se faz de trâmite vocal para levar aos humanos o – agora suportável prazer. Resta o fato de que a fonte primeira desse prazer é feminina. Como ocorre a cada ser humano ser humano que um dia veio ao mundo, a primeira voz é voz de uma mulher. (CAVARERO, 2011, p. 130)

De igual modo, as sereias também cantam grandes eventos, já que “o canto das sereias é um relato que diz muitas e belas coisas sobre os eventos troianos e sobre o mundo dos heróis” (CAVARERO, 2011, p. 127), tal qual as musas, entretanto, além de possuírem um panorama de fatos mais limitado, já que vivem em um lugar fixo, seus cantos são audíveis para qualquer humano, mas é amalgamado por uma sedução mortal. Segundo

Cavarero, as sereias presentes na épica de Homero eram seres alados, mulheres em corpos de pássaros, o que, de alguma maneira, explicaria o belo canto desses seres, visto que esta arte é encontrada em algumas espécies de aves. Contudo, tal qual as musas, a sereias também passaram por um processo de ressignificação proposto pelo imaginário ocidental, em que essas figuras “tendem a perder a palavra e a se transformar em pura voz, canto inarticulado, vibração acústica, grito” (CAVARERO, 2011, p. 131), e transformada numa mulher em corpo de peixe, ela é jogada no mar:

A descida para as águas, isto é, a metamorfose pisciforme é acompanhada pela sua transformação em mulheres belíssimas. Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. Trata-se do padrão segundo o qual, em sua função erótica de sedutora – ou, como se costuma dizer, de objeto do desejo masculino -, a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar. Concede-lhe a emissão de sons agradáveis, vocalizações assemânticas, gemidos de atração e de prazer. Uma vez que a voz vem do interior do corpo, sai da boca e penetra no ouvido de quem escuta, o quadro favorece o reforço mútuo de corpo e voz. O fato de que voz seja puro *vocalise*, que nada signifique, assegura-lhe também um estranhamento em relação à dimensão semântica do *logos*, incrementando a natureza feminina da própria voz feminina. Em outras palavras, na ordem simbólica patriarcal, notoriamente dicotômica, que concebe o homem como mente e a mulher corpo, a cisão *logos* em pura *phoné* feminina e em puro *semantikon* masculino resulta coerente como sistema e o confirma. (CAVARERO, 2011, p. 132, grifos do autor)

Ambas as figuras aparecem nos versos de Dona Ivone: essa voz feminina do sujeito cancional – em que a voz por trás dessa voz é atravessada por práticas contínuas de silenciamento - canta essas outras duas vozes que foram silenciadas pela iconografia. Na metacançaõ “Nas asas da canção”, a voz convoca à Musa, “Ó musa/ me ajude como outrora. / Não me abandone agora, / no acaso da vida”, para alcançar o lirismo digno de um poema de amor e para inspirar o seu dizer sobre o amor; uma musa muito mais próxima da reconstruída pelo imaginário ocidental. O mesmo ocorre com a sereia cantada pelo sujeito cancional de “Sereia Guiomar” (LARA, 2001, faixa 14), em que a figura, que vive no mar - “A sereia Guiomar, mora em alto mar” - encanta um pescador com seu canto fascinante; uma sereia que se aproxima mais das figuras reverberadas pelas lendas e fábulas ocidentais.

Esta canção é outra parceria de Dona Ivone com Delcio Carvalho, em que mais uma vez o sujeito cancional canta um ser mitológico; esta voz que, por vezes, nos revelou seu amor ao canto, volta a cantar uma cantora: a voz feminina é trazida para o

centro da narrativa. Voz que, ao longo da iconografia ocidental, foi silenciada, assim como a nossa cancionista. Desta maneira, percebe-se de imediato uma inversão à lógica patriarcalista que estabeleceu este processo de silenciamento, visto que o ideal feminino estabelecido por essas normas é a mulher muda, que perdeu a voz, “uma mulher que escuta, mas que não pode falar” (CAVARERO, 2011, p. 143) e é por isso que falamos sobre “inversão”, porque a cancionista além de trazer a sua negra voz, traz também outras grandes vozes femininas que aqui se configura nas vozes da musa e da sereia.

Apesar de toda essa contínua e articulada tentativa de silenciamento da voz feminina – que vão dessas ressignificações mitológicas até as representações literárias, que agem com o intuito de incutir na sociedade todo esse ideário machista: “As mulheres convém o silêncio” (CAVARERO, 2011, p. 143) – o patriarcado não conseguiu calá-la, por isso o canto feminino é considerado por Cavarero, como mencionado acima, uma espécie de inversão a esta lógica patriarcalista, porque “a mulher que canta é sempre uma sereia, ou seja, uma criatura da ordem do prazer, estranha à ordem doméstica de filhas e esposas. Indomesticável, a voz feminina do canto abala o sistema da razão e nos arrasta para outro lugar” (CAVARERO, 2011, p. 144).

Por isto, a persona Dona Ivone Lara – e aqui pensando junto àqueles recortes que já discutimos que atravessam este corpo –, é resultado de uma tripla inversão: ela inverte não apenas a lógica patriarcal, mas também a lógica racista e a lógica que constrói os estereótipos a respeito da figura da mulher negra dentro do samba, porque ela não é a tia, tampouco a passista. Dona Ivone Lara é a mulher negra que escreve e canta o amor em samba. Ela estraçalha toda uma sociedade arraigadamente racista, classista e machista ao ocupar um lugar nunca idealizado para ela; versificou toda a sua subjetividade, reivindicando um direito que se estende à todas as mulheres negras: o direito de “amar, amar, amar...”, como canta a voz eufórica de “Canção de felicidade”.

Referências

A SEREIA Guiomar. Compositores: Ivone Lara e Delcio Carvalho. In: Dona Ivone Lara. *Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1981.

CANÇÃO de felicidade. Compositora: Ivone Lara. In: Dona Ivone Lara: *Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

CANTO do meu viver. Compositora: Ivone Lara. In: Dona Ivone Lara: *Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 12 out. 2021.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*/ Adriana Cavarero; tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GONZALEZ, Lélia. O racismo e o sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, p. 223-244, 1984.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LEBRUN, Gerard. *O conceito de paixão*. Funarte: Companhia Das Letras, 1997.

NAS asas da canção. Compositores: Ivone Lara e Nelson Sargento. In: Dona Ivone Lara: *Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

NASCI pra sonhar e cantar. Compositores: Ivone Lara e Delcio Carvalho. In: Dona Ivone Lara: *Nasci pra sonhar e cantar* [CD]. Rio de Janeiro: Natasha, 2001.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Mulher negra: afetividade e solidão*. Salvador: EDUFBA, 2013.

PESSANHA, José Américo Motta. *Platão: as várias faces do amor*. Funarte: Companhia Das Letras, 1997.

PINHO, Osmundo (comp.). *E não sou uma mulher? – Sojourner Truth*. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/>. Acesso em: 12 out. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento/Justificando, 2017.

TATIT, Luiz. Dicção do Cancionista. In: TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canção no Brasil*. São Paulo: Endusp, 1996. Cap 1, p. 9-28.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Maria Verônica da Silva

Recebido em: 31/05/2021

Aceito em: 22/09/2021