A REPRESENTATIVIDADE FEMININA E O ÉTHOS MELANCÓLICO NO SAMBA "NASCI PRA SONHAR E CANTAR" DE DONA IVONE LARA

THE FEMALE REPRESENTATION AND THE MELANCHOLIC ÉTHOS IN SAMBA "NASCI PRA SONHO E CANTAR" BY DONA IVONE LARA

Ana Paola Laeber Costa[1]
[http://orcid.org/0000-0003-3857-2162]
DOI: 10.30612/raido.v15i38.14866

RESUMO: Considerado como um dos gêneros mais originais da nossa música popular, o samba, em relação ao universo feminino, não só levou a imagem estereotipada da mulher brasileira para o estrangeiro, bem como reformulou-se ao romper um cenário completamente masculino. É com o advento das escolas de samba que a representatividade feminina alcança um conceito bem maior do que uma mera ideia preconcebida e empobrecida. Nesse contexto, surge uma cantora e compositora, nonagenária, multifacetada e negra: Dona Ivone Lara. Ao ter uma vida transfigurada por grandes perdas e conquistas, tornou-se exemplo para que futuras manifestações culturais femininas perpetuem. Isto posto, será apresentado, neste artigo, um diálogo acerca de como a representatividade feminina e o *éthos* melancólico fazem-se presentes como percurso litero-musical em seu samba-canção "Nasci pra sonhar e cantar" (2001). Em busca de teóricos que situam as questões supracitadas, serão abordados Dominique Maingueneau (2014), Ruth Amossy (2016) e Luiz Tatit (2014). Outros intelectuais também serão utilizados para maior fundamentação das discussões.

Palavras-chave: Dona Ivone Lara. Éthos melancólico. Representatividade feminina. Samba.

ABSTRACT: Considered as one of the most original genres of our popular music, samba, in relation to the female universe, not only took the stereotyped image of Brazilian women abroad, but also reformulated itself by breaking away from a completely masculine scenario. It is with the advent of samba schools that female representation reaches a much greater concept than a mere preconceived and impoverished idea. In this context, a singer and songwriter, nonagenarian, multifaceted and black, appears: Dona Ivone Lara. Having a life transfigured by great losses and achievements, she became an example for future female cultural manifestations to perpetuate. That said, a dialogue will be presented in this article about how female representativeness and melancholic *ethos* are present as a literary-musical route in her samba-song "Nasci

1 Instituto Federal do Espírito Santo Campus Itapina (IFES).

CC BY NC SA

pra sonhar e cantar" (2001). In search of theorists who situate the aforementioned issues, Dominique Maingueneau (2014), Ruth Amossy (2016) and Luiz Tatit (2014) will be approached. Other intelectuals will also be used to support the discussions.

Keywords: Dona Ivone Lara. Melancholic ethos. Female representativeness. Samba.

APRESENTAÇÃO

Antes de debruçarmos sobre o samba em si, é necessário saber que no Rio de Janeiro, no final do século XIX e início do século XX, havia toda uma organização "em termos de círculos, levando em conta classe social, espaço, repertório e personagens envolvidas" (VERMES, 2011, p. 2). Assim, as atividades musicais foram agrupadas em dois perfis, música clássica (ou erudita) e música popular. No que diz respeito aos circuitos musicais na cidade carioca da Belle Époque, Viviana Mónica Vermes assinala:

> Essas duas grandes categorias costumam aparecer nas obras de história da música brasileira isoladamente. Ora trata-se de uma "história da música brasileira", normalmente dedicada à música erudita e dispensando o marcador de tipo, num sinal que pode ser explicado pelo estabelecimento anterior de uma tradição escrita (tanto da música quanto da sua história) ou pelo entendimento tácito de uma "superioridade" estética; ora trata-se de uma "história da música popular". Tanto num caso quanto no outro existe um reconhecimento da existência da contraparte e, mais ou menos explicitamente, de valores diferentes. (VERMES, 2011, p. 2)

Em relação ao conceito de "cultura popular", no qual a música popular está inserida, cabe afirmar que é "o conjunto de experiências adquiridas, imaginadas, criadas e recriadas pela maioria, contemplando suas tradições, costumes, modos, valores, crenças, folguedos, expressões artísticas, idéias, ações do cotidiano e conhecimentos" (AYALA E AYALA, 1995, p. 34). O samba que "guardava forte identidade com suas matrizes étnicas" (ZAN, 2011, p.107), como música popular tem sua origem atrelada "como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento" (ZAN, 2011, p. 105) convertendo-se também como produto da indústria fonográfica.

Embora o samba seja "cercado de polêmicas e controvérsias" (REIS, 2017, p. 228) é por meio da composição de Donga[2] e Mauro de Almeida, "Pelo Telefone"[3] (1917), que se instaura oficialmente "o momento da criação do samba" (REIS, 2017, p. 228). Muitos estudiosos tentam desmistificar essas pendências. Marcos Napolitano, por exemplo, explica que "a princípio, a palavra designava as festas de dança dos negros escravos,

2 Reis comenta que, "Donga não só teria se apropriado dos versos, como nem teria participado da sua criação" e que ainda "era frequentador assíduo das rodas da Tia Ciata e sua mãe, Tia Amélia, também era uma baiana conhecida". Para o autor, "a não participação de Donga na criação de Pelo Telefone pode ter se dado por um mero acaso" (REIS, 2017, p. 229). O nome verdadeiro de Donga é Ernesto Joaquim Maria dos Santos. Nasceu em 1889 e faleceu em 1994.

3 "A letra é uma sátira, na versão popular, ao chefe da polícia do Rio de Janeiro, Aurelino Leal, que determinou por escrito aos seus subordinados que informassem antes aos infratores, pelo telefone, a apreensão do material usado no jogo de azar que corria solto pelas ruas do Centro do Rio" (DINIZ, 2012, p. 38).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 - 217 | mai/ago 2021

sobretudo na Bahia do século XIX" (NAPOLITANO, 2002, p. 34). Toda essa busca sobre a origem desse gênero musical tem o olhar interessante pautado por Tinhorão:

> quando o compositor Ernesto dos Santos, o Donga, correu em dezembro de 1916 a registrar na Biblioteca Nacional, sob o número 3295, a composição intitulada Roceiro, destinada a fazer sucesso no carnaval do ano seguinte com o nome de Pelo Telefone, levando no selo do disco a indicação samba, esse pequeno fato e a subsequente polêmica em torno da sua esperteza iam revelar uma curiosa particularidade: o novo gênero de música urbana não nascia mais anonimamente, mas entre pessoas que tinham consciência de constituir a sua criação uma coisa registrável. (TINHORÃO, 1986, p. 123)

Em vista disso, Donga, ao registrar a letra, deu passagem para que essa nova criação, "com ritmo mais sincopado e amaxixado" (REIS, 2017, p. 228), não ocorresse somente nas casas das "tias baianas" (samba de roda ligada aos morros e subúrbios cariocas). Com a inserção dos instrumentos de percussão pelos sambistas do bairro da Estácio de Sá, transformações do samba urbano no Rio de Janeiro foram impulsionadas. E, como afirma Reis, "falar em samba na década de 1920 é falar em sambas, no plural" (REIS, 2017, p.229).

Diante desse conciso pensar sobre o samba pluralizado e registrável ou sobre qualquer atividade musical ocorrida na Belle Époque, vimos que a representatividade feminina já era motivo para criar impacto. Ou seja, as mulheres, desse período, chamemos atenção para as "tias baianas", autênticas matriarcas que tiveram como raiz a ancestralidade africana, colaboraram em muito para que qualquer[4] produção de música popular tivesse movimento. A musicóloga Mónica Vermes cita duas mulheres que, ao desenvolver a inclusão e o acolhimento em um espaço reprodutivo para a música popular, geravam a ajuda mútua para e com todos igualmente. São elas:

> [...] Hilária Batista de Almeida e Carmen do Xibuca. Hilária Batista de Almeida (1854-1924), mais conhecida como Tia Ciata, era uma das mais notórias tias baianas da "Pequena África" em cujo quintal teria tomado forma o samba carioca. Era doceira e cozinheira, não fazia música stricto sensu. Carmen do Xibuca (1879-?), sobrinha de sangue de Tia Ciata, era porta-bandeira de ranchos carnavalescos e também doceira. (VERMES, 2011, p. 7)

Desse modo, o papel das "tias baianas"[5] foi imprescindível para que a memória negra chegasse até hoje como reterritorialização. Rodas de samba, candomblé, blocos carnavalescos e culinária eram vivificados e os laços da herança africana redefiniam-se. Assim, a identidade cultural foi tomando um novo significado a partir da reforma

4 De acordo com Reis (2017), a modinha e o lundu foram as primeiras formas de canção brasileira. [...] Os primeiros relatos das modinhas nos remontam diretamente ao negro Domingos Caldas Barbosa, o primeiro cantor e compositor de destaque em nossa música e o responsável por levar a modinha até Portugal. Quando Caldas Barbosa viaja para a metrópole, a modinha ainda não se encontrava consolidada em território brasileiro. Canções com estilos e conteúdos parecidos estavam por aqui espalhados, especialmente na Bahia (REIS, 2017, p. 225).

5 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 de samba –, mas não poder decisório (BURNS, 2006, p. 24-25).

que Pereira Passos[6] realiza no Rio de Janeiro, no início do século XX, então capital do país na época e também cidade escravista.

Ao ressignificar a cidade com ares europeus para impor uma cultura hegemônica, os negros baianos, ao serem realocados em novos lugares, recriariam uma nova dinâmica. À essas circunstâncias, Stuart Hall (2011) classifica como "começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas e que devem ser esquecidos antes que se comece a forjara lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea" (HALL, 2011, p. 60). A manifestação cultural seria pertencente a grupos considerados preferenciáveis e começou a se romper atingindo lugares descentralizados.

A cultura, por assim dizer, deixa de refletir um poder estruturado, não atendendo mais aquele caráter de sistema fechado de significados, mas com possibilidades de novas significações. Esse movimento coloca o termo "cultura" em conflito e o "popular" entra no quesito da reinvenção, deixando de ser ofuscado para ser embutido em novas instâncias. Sob a perspectiva crítica dos Estudos Culturais, essa relação deslocada da cultura e do popular, Stuart Hall (2006) nos explica:

> O termo "popular" guarda relações muito complexas com o termo "classe". Sabemos disso, mas sempre fazemos o possível para nos esquecermos. (...) O termo "popular" indica esse relacionamento um tanto deslocado entre cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as "classes populares". A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo "popular" nos remete. E o lado oposto a isso – o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é "povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder. O povo versus o bloco do poder. (HALL, 2006, p. 245)

A cultura e o popular são desenvolvidos juntamente nesse cenário em que a mulher negra não seria somente a mulher-esteio, aquela responsável pelo sustento da família, mas também daria apoio e espaço para que a vida musical manifestasse e, assim, mais uma constituição do seu "eu" seria representada. Ao epíteto dado às "tias" com certeza não é à toa, iriam se tornar "alvo do respeito, admiração, carinho e prestígio" e supririam "carências e afetos, abrindo novos canais de socialidade e comunicação" (VELLOSO, 1990, p. 07). Da mesma forma, "Dona" Ivone Lara da Costa carrega esse título carinhosamente para fazer jus à memória e representação feminina da

6 Francisco Pereira Passos (1836-1913) foi prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, cargo para o qual foi nomeado pelo presidente da república, Rodrigues Alves. Durante sua administração o Rio de Janeiro passou por um intenso processo de reformas. Apesar de o aspecto mais conhecido dessas reformas estar relacionado com a derrubada de prédios, a construção de edifícios novos e o alargamento de ruas, a cidade se transformou com iniciativas de vários tipos: eliminação de animais (ratos, cachorros soltos, animais de carga porcos criados domesticamente com propósitos alimentares), erradicação de mendigos e "vadios", regulamentação do comércio de ambulantes e das formas de exibição das mercadorias, criação de instalações e exigência de condições de higiene relacionadas com a produção de alimentos (ordenha, abate), construção de novas instalações comerciais (mercados), proibição de várias práticas (candomblé e cultos religiosos de origem africana, fogos de artifício, soltar pipas, fazer fogueiras, soltar balões), normas relacionadas com preocupações higiênicas (proibição de urinar e cuspir nas ruas e, de forma correspondente, a criação de mictórios e a instalação de escarradeiras), demolição de casas e cortiços, alargamento de ruas e abertura de novas ruas e avenidas, com consequências importantes em vários aspectos da vida da cidade (VERMES, 2012, p.2107-2018).

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 - 217 | mai/ago 2021

história do samba, da mulher negra e daquelas que experimentaram e reforçaram a identidade cultural através da reterritorialização (Cultura africana - Bahia - Rio de Janeiro).

Enfim, toda manifestação feminina como expressão a favor da cultura não só advinda do início do século XX e perpetuada pelas obras musicais de Dona Ivone Lara precisam, a partir da perspectiva do testemunho, ir contra "a cultura do sufocamento", pois, "a linguagem escrita nasce de um vazio [...] de uma reescrita dolorosa do real" (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 44) e é assim que o samba-canção de Dona Ivone Lara se configura.

1. DONA IVONE LARA NÃO FOI. É.

Nonagenária e multifacetada, Ivone Lara da Costa, conhecida como "Dona Ivone Lara", nasce em 13 de abril de 1921. De acordo com o calendário carioca, o Dia da Mulher Sambista[7] é comemorado no dia de seu aniversário para homenageá-la como a primeira mulher a estar numa ala de compositores e quebrar o estigma da composição de samba ser exclusivamente do universo masculino. O seu ambiente familiar era totalmente musical: a mãe era cantora e o pai, violinista. Os jongos, cantigas dos escravos negros, eram cantados por sua tia Teresa e as rodas de choro organizadas por Dionísio Bento da Silva, seu tio. Como se vê, Ivone Lara recebeu fortes referências na sua vida musical.

A cantora e compositora perdeu os pais muito jovem. Por intermédio da patroa da mãe é direcionada a estudar em um internato por 17 anos. Nesse Colégio Municipal teve aulas de música erudita com Zaíra de Oliveira[8] e Lucília Villa-Lobos[9]. A representatividade feminina continua na vida de Dona Ivone Lara o que, segundo Mila Burns é relatado por Dona Ivone Lara em umas de suas entrevistas, "essas mulheres não foram apenas referências musicais, mas pessoais. A trajetória das duas, mulheres de homens famosos, profissionalmente reconhecidos, mas que não abriam mão de trabalhar, foi uma forte influência".[10]

7 A Câmara Municipal de Vereadores do Rio de Janeiro aprovou a Lei nº 5.146 que inclui o Dia da Mulher Sambista no calendário da cidade. A comemoração será sempre no dia 13 de abril, dia em que nasceu a cantora e compositora Dona Ivone Lara. De autoria do vereador Tarcísio Motta (PSOL), a lei foi uma sugestão da página "Sambistas da Depressão" ao parlamentar. A lei foi aprovada dia 6 de dezembro e sancionada no dia 04 de abril de 2019. Disponível em:<https://noticiapreta.com.br/dona-ivone-lara-inspira-lei-do-dia-da-mulher-sambista-no-rio-de-janeiro/>Acesso em: 19/05/2021.

8 (1891-1951) Cantora lírica, soprano, que atuou num dos cenários mais importantes da década de 1920, na cidade do Rio de Janeiro. Cantora de música popular brasileira, venceu o primeiro concurso de canto na Escola de Música que era o principal órgão oficial no ensino de música na então capital federal. Com uma grande versatilidade para o canto, ganhou o concurso, porém recebeu apenas uma medalha de ouro, não lhe sendo entregue o prêmio maior que era uma bolsa de estudo na Europa. A viagem era almejada por todos os participantes do concurso, mas, na época, por ser mulher, pobre e negra, ela não foi contemplada. Disponível em:<https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/11/hep2019/1563154252_ARQUIVO_935066ca0f0fcfe9c0966630539454a9.pdf> Acesso em: 19/05/2021.

9 (1886-1966) Lucília Guimarães, primeira esposa de Heitor Villa-Lobos. Pianista virtuosa, formada no Instituto Nacional da Música, atual Escola de Música da UFRJ, foi praticamente ignorada por todos aqueles que escreveram sobre o musicista, mas sabe-se que foi por intermédio dela que Villa-Lobos obteve um acabamento estético em suas primeiras composições.

10 Entrevista feita pela revista online Tribuna à Mila Burns, autora do livro "Nasci para cantar e sonhar", datada em 15/03/2009, atualizado em 19/01/2013. Disponível em:<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/a-forca-da-mulher-na-musica-brasileira/> Acesso em: 22/05/2021.

O reflexo dessas relações e sob a influência do canto orfeônico[11], suas obras são melodias sofisticadas e harmônicas. A "imaculada dama do samba", um dos adjetivos utilizados pela imprensa, é analisada em diferentes momentos por Mila Burns:

> Dona Ivone seria, [...], a expressão do encontro entre diferentes correntes de tradição cultural [...]. Em sua formação musical, houve uma forte união entre popular (o samba e o chorinho, das rodas que freqüentava com a família, especialmente em Madureira) e erudito (presente nas aulas teóricas e nos hinos cantados na classe de canto orfeônico da qual participava no colégio interno), um retrato da aclamada originalidade cultural brasileira. Encontrava, no colégio, meninas de classes sociais diferentes da sua e, quando voltava para casa, se deparava com a realidade das casas pobres do subúrbio do Rio de Janeiro. Convivia com negros, brancos, com pessoas de formação escolar alta ou gente sem qualquer estudo. (BURNS, 2006, p. 23)

Ao sair do internato, Ivone Lara vai morar com seu tio Dionísio e é aprovada na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto. Exerce a função de plantonista de emergência e, quando folga, participa das rodas de choro organizadas por seu tio junto à Pixinguinha (1897-1973) e Jacob do Bandolim (1918-1969). Além de ser enfermeira, decide ser tornar assistente social e é contratada pelo Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro especializando-se em terapia ocupacional. Trabalha no Serviço Nacional de Doenças Mentais com Nise da Silveira, médica, que deu novos rumos ao tratamento psiquiátrico em nosso país, tornando-o mais humanizado.

Em um reduto totalmente masculino e ultrapassando os preconceitos, Ivone Lara passa a integrar a ala dos compositores da Império Serrano, ganhando reconhecimento. Assina em 1965 o samba-enredo "Os Cinco Bailes do Rio", junto com os compositores Bacalhau e Silas de Oliveira. O legado africano é representado em uma vasta quantidade de suas canções como o samba de roda, do jongo e do partido-alto. É por meio do LP "Ivone Lara" que torna-se conhecida não só na África, sendo apelidada de "Mãe da Angola", mas em países europeus como Japão e Estados Unidos. Morre em 16 de abril de 2018 aos 97 anos no Rio de Janeiro, três dias após seu aniversário.

2. NASCI PRA SONHAR E CANTAR: PRESENÇA DE UM ÉTHOS MELANCÓLICO

2.1 Os conceitos de *éthos* e melancolia

Antes de fazer a análise do *éthos* melancólico no samba-canção "Nasci pra sonhar e cantar" (2001) de Dona Ivone Lara, apresentamos conceitos sobre o *éthos* e a melancolia como percurso passional. Para tanto, ainda é necessário voltar um "pouco" na história. Esse EU no discurso tão recorrente nas produções musicais e/ou literárias, é apresentado por Aristóteles por meio da "Retórica". Aristóteles registrou técnicas de como o discurso se construía e como esse próprio discurso poderia ser agente de persuasão. Como o próprio filósofo explica: "todas as pessoas de alguma maneira participam de

11 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.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 - 217 | mai/ago 2021

uma e outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar" (Rh., 1353a).

Os autores Baptista e Leite (2019, p. 126) ao introduzir o conceito sobre *éthos* sob o viés do francês Maingueneau (2014, p. 269) o entendem como

> uma noção intrinsicamente híbrida sócio-histórica, em outros termos, compreendem como um elemento intraliterário que representa um comportamento socialmente avaliado e que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura também sócio-histórica. (BAPTISTA, LEITE; 2019, p. 126)

Isto posto, o *éthos* é a imagem locucionada que é conferida aos próprios oradores não constituindo somente as qualidades e os feitos que o orador confere a si. Oswald Ducrot (1984, p. 200), em sua teoria polifônica da enunciação, reformula o conceito de maneira pragmática: "no *éthos* é o locutor enquanto tal que interessa, o personagem que fala, não o indivíduo considerado independentemente de sua enunciação". Na Análise do Discurso de linha francesa, tanto Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau desenvolveram a concepção de *éthos*, a saber:

> O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220)

Ruth Amossy (2016, p. 9), logo na introdução do seu livro, apresenta que "todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si". Dessa forma, no momento de enunciação, deliberadamente ou não, a representação dessa imagem por intermédio do discurso é construída. O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, afirma: "sou isso e não aquilo".

Nas palavras de Maingueneau (2008, p. 99), "o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *éthos* como pelas ideias que transmite". Sob esses conceitos apresentados, por ora aqui de forma breve, a imagem de Dona Ivone Lara em suas canções, em especial em "Nasci pra sonhar e cantar" (2001), *corpus* do nosso estudo, pode ter sido construída a partir de um resgate de suas memórias mais íntimas, de suas experiências no meio familiar e também em suas vivências profissionais.

Na tensividade fórica, isto é, na manifestação do sentir, o percurso passional da melancolia é provocado pelo sujeito da enunciação ao "revelar a busca incessante do amor". Sob o viés da semiótica, Caretta (2020) percebe a canção como

> um gênero sincrético composto pelas linguagens verbal e musical, para estudar a imagem do enunciador nos enunciados, é preciso observar o seu modo de dizer, analisando as estratégias que ele utiliza para compatibilizar os elementos linguísticos e melódicos. (CARETTA, 2020, p. 343)

O samba-canção carrega com grande destaque temas relacionados à paixão, à perda, ao apego. A esses percursos passionais nas produções litero-musicais, a melancolia, elemento nostálgico, serve como estratégia para que o enunciador legitime seu dizer (canção) atribuindo como um corpo e uma voz (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004,

p. 220). Da mesma forma que, o *éthos*, "se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apoia em uma "dupla figura do enunciador, aquela de um caráter e de uma corporalidade" (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220).

2.2 A canção "Nasci pra sonhar e cantar"

É fato: Dona Ivone Lara já tinha uma conexão forte com o gênero musical mais popular do Brasil devido ao seu percurso como compositora e cantora, mesmo que o seu primeiro disco tenha sido lançado aos seus 56 anos. "Nasci pra sonhar e cantar" é considerado como uma das três consagradas produções de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho[12], grande parceiro de Lara. A canção com esse título foi lançado primeiramente em 1982 no quarto disco "Alegria, minha gente (Serra dos Meus Sonhos Dourados)" pela gravadora WEA, da Warner. Em 2001, num hiato de quatro anos sem gravar qualquer disco, Ivone junto ao português José da Silva, dono da gravadora Lusafrica lança em formato de CD o seu sétimo álbum: "Nasci para sonhar e cantar".

O samba-canção analisado, que é o segundo da faixa, é bem curto com somente duas estrofes e com seis versos em cada. Quanto à estrutura dos versos há palavras com duas tônicas em cada verso, o que, para certos autores, trata-se do fenômeno de "tônica secundária". Todos os versos terminam com palavras oxítonas, ou seja, são versos agudos. Com exceção do quarto verso da segunda estrofe em que há a presença de uma palavra paroxítona, "esquece", considerado como verso grave.

O tom melancólico flui na canção que começa com o acordeom de Chiquinho Chagas e parte suavemente para a flauta de Dirceu Leite e, juntamente com o violão, tocado por João de Aquino, vem com o terceiro instrumento na interpretação de Dona Ivone Lara. É logo na primeira estrofe que o *éthos* melancólico se projeta na imagem de uma mulher que se mostra como "*auctoritas*" devido às experiências dolorosas vivenciadas tanto no seio familiar ou em seu meio de trabalho. No fragmento a seguir para que esse *éthos* acentue essa autoridade de melancolia, há uma forte intervenção do "eu" e seus respectivos pronomes. Vejamos:

> O que trago dentro de mim preciso revelar
>
> Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá
>
> Me exponho a tanta emoção
>
> Nasci pra sonhar e cantar
>
> Na busca incessante do amor
>
> Que desejo encontrar

A elaboração da melancolia é carregada na própria melodia, no uso do léxico utilizado e na maneira que Dona Ivone Lara entoa a canção, ou seja, no "poder persuasivo da

12 (1939-2013) - Entre os parceiros que assinaram composições com Dona Ivone Lara, certamente um deles ocupa lugar de destaque. Delcio Carvalho nasceu em Campos (RJ) e é um dos mais importantes compositores do samba carioca pós-1960. Filho de pai saxofonista e compositor desde a infância, Delcio soltou a sua voz suave em conjuntos de baile e programas de calouro. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/o-bordado-dos-encontros/?content_link=2> Acesso em: 31 mai. 21

voz" (TATIT, 2014, p. 34). O primeiro verso deste samba-canção – "O que trago dentro de mim preciso revelar" – é o início da anunciação do estado melancólico vivido intensamente por esse *éthos* a um interlocutor. É o que Acauam Oliveira (2015) aponta: "a eficácia de uma canção está na permanência de seus traços entoativos e no modo como o cancionista consegue criar um equilíbrio entre texto, melodia e fala" (OLIVEIRA, 2015, p. 134).

Assim, na primeira estrofe desse samba-canção, o *éthos* melancólico se faz presente, a partir da "força entoativa" (OLIVEIRA, 2015, p. 138) que Tatit (2014, p. 34) propõe acerca da figurativização, como um "processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano".

Como uma resposta daquilo que o *éthos* melancólico pretendia revelar instaurado na primeira estrofe, "as frases ditas no cotidiano" (TATIT, 2014, p.34) se estabelecem com os prolongamentos vocálicos, que, na tematização passional, "repercute na expansão do campo da tessitura e na valorização das vogais[...], este tipo de canção provoca uma introspeção solene compatível com sentimentos passionais dos processos de disjunção e conjunção afetiva" (TATIT, 1990, p. 44). Essa compreensão pode ser observada a seguir:

> Tanta gente por aí que não terá
>
> A metade do prazer que sei gastar
>
> Do amor sou madrugada
>
> Que padece e não esquece
>
> E há sempre um amanhã
>
> Para o seu pranto secar

Com tal característica, tanto no primeiro verso da segunda estrofe – "Tanta gente por aí que não terá" – quanto no segundo verso dessa mesma estrofe – "A metade do prazer que sei gastar" – o processo de passionalização continua por intermédio de um *éthos* que manifesta o sentimento de falta, quando ainda há um sentimento de apego àquilo que foi perdido. O sentimento de perda ocorrido no *éthos* melancólico da canção é assunto de um estado de alma do "ser" que sente e não sabe "fazer". Desse modo, esse encontro entre apego e falta, é explicado por Álvaro Caretta (2020),

> o fato de o sujeito estar em disjunção com o objeto, mas ao mesmo tempo apegado ao valor, estabelece o sentimento de falta. Sendo o sujeito dependente do objeto, a única possibilidade para ele estabilizar-se passionalmente é executar um programa narrativo de liquidação da falta. (CARETTA, 2020, p. 345)

A melancolia incidida sobre o "ser", ao *éthos* no enunciado da canção, é estabelecida conforme o conceito das paixões específicas (o ressentimento, a vergonha, o medo, o ciúme, a cólera, etc.) pontuado por Greimas e Fontanille a seguir:

> As paixões concernem, na organização do conjunto da teoria, ao "ser" do sujeito e não a seu "fazer", o que não significa, é claro, que as paixões não tenham nada que ver com o fazer e o sujeito do fazer, nem que seja porque também este último comporta um "ser" que é a sua competência. O sujeito afetado pela paixão será, portanto, sempre, em última análise, sujeito modalizado segundo o "ser", isto é, sujeito considerado

> como sujeito de estado, ainda que, por outro lado, ele seja responsável por um fazer [...]. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.50)

É possível perceber uma alteração no fluxo que a segunda estrofe toma, fortalecendo o ritmo que amplia o sentimento de melancolia, o que Luiz Tatit (2014) nos explicita no artigo "Ilusão enunciativa da canção",

> [...] melodias desaceleradas e com ampla exploração de tessitura sugerem letras que descrevem sentimentos de falta ou, ao contrário, melodias movimentadas, centradas no refrão e outros procedimentos reiterativos, favorecem a composição de letras que celebram encontros ou estados de comunhão. (TATIT, 2014, p. 37)

Além de carregar um movimento cíclico na melodia e na letra, a canção começará e encerrará no primeiro verso da primeira estrofe. Essa sequência harmônica promove sentimentos de tristeza, de falta e de melancolia reverberadas pelas seguintes expressões: "dentro de mim", "um mundo de tristeza", "tanta emoção", "nasci pra sonhar", "busca incessante", "no amor sou madrugada", "que padece e não esquece", "seu pranto secar". Maingueneau propõe "que o orador pretende ser, ele dá a entender e mostra" (1993, p. 138). Dessa forma, Dona Ivone Lara concedeu ao campo discursivo literomusical, através da canção "Nasci pra sonhar e cantar" (2001), um tom de sofrimento que contribuiu para a edificação de um *éthos* melancólico despertando momentos de resignação que foram vividos no passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Samba, a gente não perde o prazer de cantar
E fazem de tudo pra silenciar
A batucada dos nossos tantãs
No seu ecoar, o samba se refez
Seu canto se faz reluzir
Podemos sorrir outra vez
("A Batucada de Nossos Tantãs" – Fundo de Quintal)

O samba, gênero musical típico do meio masculino, teve o seu advento nas comunidades afro-brasileiras urbanas no início do século XX no Rio de Janeiro. Do desprezo da classe alta carioca até a sua aceitação do povo em meados dos anos 30, esse símbolo musical brasileiro e mais popular sofreu fortes mudanças. Recorrendo às palavras de bell hooks (2019), "a diversidade é desafiadora precisamente porque requer que mudemos velhos paradigmas, permitindo a complexidade". Diante desse fato, assim como o samba rompeu com padrões na época, Dona Ivone Lara ecoou uma pluralidade de feminismos. Ela foi uma das grandes representantes femininas que rompeu com essa hegemonização no meio cultural, principalmente nesse gênero musical. Viveu de forma plena, foi dona de si e grandemente passará uma imagem de um sujeito/ enunciador/ *éthos* que sempre soube fazer suas escolhas.

Jean Starobinski (2016, p. 65) uma vez disse que "[...] o homem percebe a si mesmo,

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 – 217 | mai/ago 2021

toma conhecimento do mundo e reage às impressões que lhe são comunicadas". Dessa forma, é por meio das marcas linguísticas e do ritmo melódico que a imagem do sujeito como *éthos* melancólico se constrói na enunciação da canção "Nasci pra sonhar e cantar" (2001). Todavia, a representação feminina é a manifestação, na canção, do não cancelamento de si, do seu não apagamento. E assim, coadunamos com Mila Burns conforme entrevista dada em março de 2009, que a figura de Lara é uma "representação de tenacidade, de vontade e, sobretudo, inteligência. Ela traça a própria vida, é senhora de seu destino, não espera as coisas acontecerem".

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso:** a construção do *ethos*. São Paulo: Contexto. 2016.

ARISTÓTELES. Retórica. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. Ed. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. **Cultura popular no Brasil:** perspectivas de análise. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAPTISTA, Natan Henrique Taveira; LEITE, Leni Ribeiro. **Recusatio e encômio a Domiciano nos proêmios épicos de Estácio (Theb1. 1-45; Ach. 1.1-19)**. Ágora. Aveiro. n21, 2019. p. 117-135. Disponível em:<https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/2140>. Acesso em: 27/12/2020.

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

CARETTA, Álvaro Antônio. Estudo semiótico de percursos passionais no samba-canção. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, SC, v. 20, n. 2, p. 341-361, maio/ago. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004. 555 p.

DINIZ, André. **Almanaque do Samba:** a história do samba. O que ouvir, o que ler, onde curtir. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DONA Ivone Lara. *In:* **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359508/dona-ivone-lara>. Acesso em: 04 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

DUCROT, Oswald. **Le dire et ledit.** Paris: Éd. De Minuit, 1984, p. 200.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões.** São Paulo: Ática. 1993.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

____. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006; Brasília: Representação da UNESCO, 2006.

HOOKS, bell. **Erguer a voz:** pensar como feminista, pensar como negra. Editora Elefante, 2019.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo. Cortez. 2008.

____. **O contexto da obra literária.** São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 138.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 – 217 | mai/ago 2021

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **O Modelo Semiótico de Luiz Tatit e Suas Implicações na Análise da Canção Popular no Brasil:** Algumas Considerações Iniciais DOI: 10.5216/lep.v16i2.28496. Linguagem: Estudos e Pesquisas, [S. l.], v. 16, n. 2, 2015. Disponível em:‹https://revistas.ufg.br/lep/article/view/33541›. Acesso em: 23 maio. 2021.

REIS, Tadeu Dulci. **As transformações da música popular urbana brasileira:** da modinha ao samba dos anos 1940. Revista Ars Historica, n. 14, jan./jul., 2017, p. 224-244.

SELIGMANN – SILVA. Márcio. **Palavra e imagem:** memória e escritura. Chapecó: Argos. 1999, p. 44.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia:** uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TATIT, Luiz. **Canção, estúdio e tensividade**. Revista USP, v. 41, dez./jan./fev., 1990, p. 41-44.

____. **Ilusão enunciativa na canção.** PerMusi, n. 29, 2014, p. 33-38.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p. 123.

VELLOSO, Monica Pimenta. **As tias baianas tomam contam do pedaço:** espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228.

VERMES, Mónica. **A Cena Musical do Rio de Janeiro, 1890-1920.**Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo. 2011, p. 1-12.

____. **As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque.** *In:* 7º Encontro Internacional de Música e Mídia - Música, Memória: Tramas em Trânsito. São Paulo: Musi-Mid, Vol. 7, 2011. Disponível em:‹https://www.academia.edu/1351203/As_mulheres_como_eixo_de_difus%C3%A3o_musical_no_Rio_de_Janeiro_da_Belle_%C3%89poque› Acesso em: 14/05/2021

____. **Sons e silêncios da cidade civilizada: a paisagem sonora do Rio de Janeiro ea reforma de Pereira Passos.** *In:* Anais do XXII Congresso da ANPPOM - Produção de Conhecimento na Área de Música. João Pessoa – PB, 2012, pp. 2105-2112. Disponível em:‹httpp: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Sons_e_silencios_da_cidade_civilizada_a.pdf› Acesso em: 18/05/2021.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade.** EccoS Revista Científica, Uninove, São Paulo, vol. 3, n. 1, junho, 2011. p.105-122.

Recebido em 15/06/2021
Aprovado em 15/07/2021

ANEXO

"NASCI PRA SONHAR E CANTAR"

(Dona Ivone Lara/ Delcio Carvalho)

O que trago dentro de mim preciso revelar
Eu solto um mundo de tristeza que a vida me dá
Me exponho a tanta emoção
Nasci pra sonhar e cantar
Na busca incessante do amor
Que desejo encontrar

Tanta gente por aí que não terá
A metade do prazer que sei gastar
No amor sou madrugada
Que padece e não esquece
E há sempre um amanhã
Para o seu pranto secar

Raído, Dourados, MS | ISSN 1984-4018 | v. 15 | n. 38 | p. 205 - 217 | mai/ago 2021