



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS  
DEPARTAMENTO DE SERVIÇO SOCIAL

**“Negro é a raiz da liberdade”:**

questão cultural, “questão social” e a consubstancialidade em Dona Ivone Lara.

THALLYTA BEATRIZ BEZERRA DOS SANTOS NAGEL

Natal/RN

2025

THALLYTA BEATRIZ BEZERRA DOS SANTOS NAGEL

**“Negro é a raiz da liberdade”:**

questão cultural, “questão social” e a consubstancialidade em Dona Ivone Lara.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Serviço Social.

**Área de concentração:** Sociabilidade, Serviço Social e Política Social.

**Linha de pesquisa:** Ética, Gênero, Cultura e Diversidade.

**Orientador:** Prof. Dr. Marcelo Braz Moraes dos Reis

Natal/RN

2025

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro Ciências Sociais Aplicadas - CCSA

Nagel, Thallyta Beatriz Bezerra dos Santos.

"Negro é a raiz da liberdade": questão cultural, "questão social" e a consubstancialidade em Dona Ivone Lara / Thallyta Beatriz Bezerra dos Santos Nagel. - 2025.

121f.: il.

Dissertação (Mestrado em Serviço Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Natal, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Braz Moraes dos Reis.

1. Serviço Social - Dissertação. 2. Cultura popular - Dissertação. 3. Questão social - Dissertação. 4. Questão cultural - Dissertação. 5. Samba - Dona Ivone Lara - Dissertação. I. Reis, Marcelo Braz Moraes dos. II. Título.

RN/UF/CCSA

CDU 364

THALLYTA BEATRIZ BEZERRA DOS SANTOS NAGEL

**“Negro é a raiz da liberdade”:**

questão cultural, “questão social” e a consubstancialidade em Dona Ivone Lara.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Serviço Social.

**Área de concentração:** Sociabilidade, Serviço Social e Política Social.

Aprovada em: 24/02/2025

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Marcelo Braz Moraes dos Reis (Orientador - UFRN)

---

Profa. Dra. Verônica M. Ferreira (Examinadora Externa ao Programa – UFRN)

---

Prof. Dr. Marcos P. Oliveira Botelho (Examinador Externo – UFRJ)

Natal/RN

2025

*Para Carla, meu amor e luz dos meus dias; e  
para Cacilda, que por toda a minha vida  
cantarolou sambas para me acarinhar a alma.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e à minha mãe Oxum que guiaram os meus caminhos para que eu pudesse chegar até aqui, e me proporcionaram resiliência e sabedoria para enfrentar os desafios que se colocaram no percurso.

Agradeço à minha família que tanto me apoia nessa jornada acadêmica, me fortalecendo em todos os aspectos necessários para que eu alcance meus objetivos. Aos meus avós Cícero e Cacilda que me apresentaram ao samba desde os meus primeiros passos: meu avô com sua paixão por Noel Rosa e Adoniram Barbosa que fez *Trem das onze* entrar nos meus primeiros toques no violão ainda aos treze anos; e minha vó que marcou minha vida cantarolando *Nega manhosa* de Nelson Gonçalves: “*Levanta, levanta, nega manhosa / Deixa de ser preguiçosa / Vai procurar o que fazer / Nêga, deixa de fita / Prepara a minha marmita / Levanta nêga, vai te virar / Deixei embaixo do rádio / Uma nota de 50 / Vai à feira, joga no bicho / Vê se te aguenta / Economiza, olha o dia de amanhã / Eu preciso do troco / Domingo tem jogo no Maracanã*”. Agradeço ainda à minha vó por ser sempre o refúgio afetuoso que me ampara, me fortalece e me inspira com sua história de vida de superação, alegria e simplicidade!

À minha companheira de vida, Carla, que compartilhou comigo todas as dores e as delícias desse processo, e que por tantas vezes foi o suporte e o afago que não me permitiu ceder às dificuldades. Obrigada pela paciência, pelo companheirismo, pelo cuidado e pelo amor que me nutre diariamente e alimenta meus sonhos!

Às minhas mães e às minhas amigas que me dão todo suporte, me fortalecem em todos os meus projetos, acreditam no meu potencial e me incentivam constantemente a sonhar cada vez mais alto.

À Camille, que através da psicologia consegue me fazer acolher meus sentimentos, enfraquecer meus bloqueios, compreender minhas dores, respeitar meus momentos; ações essas que foram fundamentais para a vitalidade do meu processo criativo.

Ao professor Marcelo Braz, meu orientador, que desde a graduação vem me permitindo conhecer, aprender e evoluir nos estudos em torno do samba e da “questão cultural”, contribuindo com muito respeito, atenção, simplicidade, compreensão e companheirismo para o meu amadurecimento acadêmico e profissional.

À todas as professoras e professores que contribuíram para a construção do meu acúmulo de conhecimento na área teórica do Serviço Social e que me inspiram com suas docências emancipatórias, entre os quais agradeço especialmente à Carla Montefusco, Silvana Mara, Andrea Lima, Henrique Wellen, Antoinette Madureira e Verônica Ferreira.

À Dona Ivone Lara, que através da sua arte e do seu legado me proporcionou a possibilidade de construir uma dissertação tão significativa para mim, tão ligada à minha própria história e à de tantas outras meninas que assim como nós cresceram em meio ao samba.

Por fim, agradeço aos meus ancestrais que perseveraram e deixaram para as próximas gerações o imenso, rico e fascinante universo do samba como expressão da nossa resistência.

*Sempre fui obediente, mas não pude resistir, foi numa roda de samba  
que juntei-me aos bambas pra me distrair...*

Dona Ivone Lara

## RESUMO

A presente dissertação tem como propósito a análise das expressões da dialética entre a “questão cultural” e a consubstancialidade presentes na vida e obra da cantora e compositora Dona Ivone Lara. Discutimos a cultura popular como uma das principais fontes de luta e resistência ao capitalismo, numa sociedade em que a cultura reproduz os modos de vida e as expressões da produção artística das classes sociais. Por meio dela são direcionadas ideias e princípios voltados à legitimação e fortalecimento dos interesses das classes dominantes. Especialmente em países de capitalismo dependente, as contradições presentes na cultura popular podem exprimir os interesses das classes subalternas, ao mesmo tempo em que expressam também elementos da cultura dominante. No Brasil o samba é o gênero musical de destaque na representação artística do modo de vida e dos interesses da classe trabalhadora, ao passo que possui sua concretização em meio a um processo dialético que envolve as bases da formação socioeconômica, política e cultural do país imbricadas nas relações sociais de sexo, raça e classe particulares de um capitalismo periférico em um território marcado por relações coloniais. Deste modo, por meio de pesquisas bibliográficas e documentais, de viés exploratório e abordagem qualitativa, analisaremos as determinações sócio-históricas do desenvolvimento capitalista na formação da “questão cultural” brasileira. Através do método materialista histórico-dialético, buscaremos manifestações desses elementos na obra da artista, numa perspectiva de totalidade social, considerando sua práxis artístico-cultural como uma forma de produção cultural contra hegemônica representativa de um modo de vida específico da classe trabalhadora no Brasil. Realizamos durante esta pesquisa, portanto, um estudo acerca do modo como os determinantes da formação econômico-social brasileira influenciam elaboração de uma “questão cultural” no país, expressa intensamente da produção do samba, em especial na obra de Dona Ivone Lara.

Palavras-chave: “Questão social”; “Questão cultural”; Samba; Dona Ivone Lara;

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to analyze the expressions of the dialectic between the “cultural issue” and the consubstantiality present in the life and work of singer-songwriter Dona Ivone Lara. We discuss popular culture as one of the main sources of struggle and resistance to capitalism, in a society where culture reproduces the ways of life and expressions of social classes’ artistic production. Through it, ideas and principles are directed towards legitimizing and strengthening the interests of the dominant classes. Especially in countries with dependent capitalism, the contradictions present in popular culture can express the interests of the subaltern classes, while also expressing elements of the dominant culture. In Brazil, samba is the musical genre that stands out in terms of its artistic representation of the way of life and interests of the working class, since it comes into being in the midst of a dialectical process that involves the foundations of the country's socio-economic, political and cultural formation, interwoven with the particular social relations of gender, race and class of a peripheral capitalism in a territory marked by colonial relations. In this way, through bibliographical and documentary research, with an exploratory bias and qualitative approach, we will analyze the socio-historical determinations of capitalist development in the formation of the Brazilian “cultural issue”. Using the historical-dialectical materialist method, we will look for manifestations of these elements in the artist's work, from a perspective of social totality, considering her artistic-cultural praxis as a form of counter-hegemonic cultural production representative of a specific way of life of the working class in Brazil. We have therefore carried out a study of how the determinants of Brazil's economic and social formation influence the development of a “cultural issue” in the country, expressed intensely in the production of samba, especially in the work of Dona Ivone Lara.

Keywords: “Social issue”; “Cultural issue”; Samba; Dona Ivone Lara.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 - Ivone Lara tocando seu cavaquinho.....                                                      | 107 |
| Figura 2 - Capa do álbum “Samba minha verdade, samba minha raiz” (1978). ....                          | 107 |
| Figura 3 - Dona Ivone Lara e grupo de sambistas na gravação do seu primeiro disco (1977).<br>.....     | 108 |
| Figura 4 - Ivone em desfile da Escola de Samba Império Serrano.....                                    | 108 |
| Figura 5 - Ivone em momento de atuação profissional como Enfermeira e Assistente Social.<br>.....      | 109 |
| Figura 6 - Dona Ivone Lara com Maria Bethânia e Gal Costa. ....                                        | 109 |
| Figura 7 - Dona Ivone Lara com seu parceiro de composições, Dêlcio Carvalho. ....                      | 110 |
| Figura 8 - Desfile da Império Serrano em homenagem a D. Ivone Lara, Enredo do meu Samba<br>(2012)..... | 110 |

## **LISTA DE QUADROS**

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Quadro 1 - População do estado e da cidade de São Paulo em 1890, segundo a cor. .... | 67 |
| Quadro 2 - População da cidade de São Paulo em 1893, segundo a cor. ....             | 67 |
| Quadro 3 - População da cidade de São Paulo em 1893, segundo a nacionalidade. ....   | 68 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|          |                                      |
|----------|--------------------------------------|
| AI       | Atos Institucionais                  |
| DIT      | Divisão Internacional do Trabalho    |
| G.R.E.S. | Grêmio Recreativo Escola de Samba    |
| IMMB     | Instituto Memória Musical Brasileira |
| IMS      | Instituto Moreira Sales              |
| Nopem    | Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado |
| TMD      | Teoria Marxista da Dependência       |
| UGES     | União Geral das Escolas de Samba     |
| DIT      | Divisão Internacional do Trabalho    |

## SUMÁRIO

|          |                                                                                                                                              |            |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                                      | <b>12</b>  |
| <b>2</b> | <b>“NASCI PRA SONHAR E CANTAR”: A TRAJETÓRIA DE DONA IVONE LARA<br/>.....</b>                                                                | <b>24</b>  |
| <b>3</b> | <b>“SEMPRE FUI OBEDIENTE, MAS NÃO PUDE RESISTIR”: UMA LEITURA<br/>CONSUBSTANCIAL DAS RELAÇÕES SOCIAIS NO SAMBA .....</b>                     | <b>36</b>  |
| <b>4</b> | <b>“NEGRO SEM EMPREGO, FICA SEM SOSSEGO”: IMPACTOS DA<br/>CONSOLIDAÇÃO CAPITALISTA NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA.....</b>                    | <b>51</b>  |
| <b>5</b> | <b>“ALGUÉM ME AVISOU A PISAR NESTE CHÃO DEVAGARINHO”: A<br/>“QUESTÃO CULTURAL” NO BRASIL .....</b>                                           | <b>74</b>  |
| <b>6</b> | <b>“EU NASCI NO SAMBA E NÃO POSSO PARAR”: ELEMENTOS DA “QUESTÃO<br/>SOCIAL” E DA QUESTÃO CULTURAL PRESENTES EM DONA IVONE LARA<br/>.....</b> | <b>87</b>  |
| <b>7</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                                                                            | <b>103</b> |
|          | <b>ANEXO A – IMAGENS DA VIDA E CARREIRA DE D. IVONE LARA.....</b>                                                                            | <b>107</b> |
|          | <b>ANEXO B – DISCOGRAFIA DE D. IVONE LARA .....</b>                                                                                          | <b>111</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                                                                      | <b>118</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A formação econômico-social brasileira foi determinantemente marcada por relações coloniais de exploração, nas quais milhões de pessoas negras trazidas forçadamente do continente africano foram escravizadas e expropriadas de sua condição humana para fins de desenvolvimento das relações de produção e acumulação do capital em escala internacional. Quando da transição do período colonial para a consolidação capitalista no Brasil, as relações sociais de produção se modificaram, contudo, uma grande massa populacional passa a ocupar as cidades na ausência de uma política que garantisse aos recém libertos uma equidade social em relação à população branca há tempos residente nos centros das metrópoles.

De acordo com a concepção marxiana a estrutura do novo modo de produção se realiza por meio de relações de produção baseadas em uma sistemática de trocas de mercadorias, de modo que envolve por um lado os detentores dos meios e objetos do trabalho necessários à produção, e por outro lado aqueles que possuem somente a sua força de trabalho a ofertar nessa relação de troca. A produção e reprodução de desigualdades cumpre o papel fundamental para o que o sistema capitalista possa garantir as mais diversas formas de exploração da força de trabalho da classe trabalhadora através das relações sociais de produção. O racismo é um fator basilar na constituição desse sistema, uma vez que possibilita a realização dessa exploração de maneira estrutural na sociedade, mantendo a população negra na base da pirâmide social desde o período colonizatório até a atualidade.

Assim, concordamos com Sodré (1990) quando afirma que não há de fato um rompimento nas relações sociais de produção e sim transformações que mais assumem um caráter de continuidade, uma vez que são historicamente determinadas e que o colonialismo também tinha como base um sistema de segregação racial. Essa sistemática tem como pilar fundamental a mediação do Estado burguês para a manutenção da hegemonia capitalista. Atuando na naturalização do *ethos burguês* firmado sob as bases da propriedade privada, o Estado é o instrumento que viabiliza a sociedade de classes ao passo que assegura o racismo estrutural, institucional, político, econômico e cultural (Almeida, 2019).

Deste modo, ver a história da formação social brasileira sob a perspectiva materialista histórico-dialética, é ver a história da composição de uma sociabilidade capitalista em meio a processos de transformações na forma estatal que envolvem especialmente a formação de uma “questão social” particular, determinantemente marcada por relações coloniais, por discrepâncias históricas políticas e econômicas em relação ao contexto capitalista mundial, e disputas burguesas por dominação que resultarão em momentos de quebra da democracia

estabelecida constitucionalmente ao longo da história. Por assim dizer, apreende-se que a formação social brasileira se entende enquanto uma formação processual que apresenta em todas as suas fases determinados aspectos de um capitalismo dependente, isto é, um capitalismo que responde às necessidades de desenvolvimento capitalista das potências econômicas hegemônicas.

Neste contexto, entendemos que a cultura se manifesta enquanto expressão das formas de pensar, agir e ler a vida cotidiana, digo, entendemos a cultura a partir da tradição marxista, em que a realidade determina a consciência. De acordo com Borja (2023), a cultura entendida na concepção de Karl Marx, expressa o modo de vida e a produção cultural de uma sociedade. Portanto, no sistema capitalista a cultura é permeada por relações de poder, nas quais a disputa entre as classes antagônicas se evidencia na divisão entre a cultura hegemônica e a cultura popular. Neste sentido, de modo dialético e não dualista, a cultura popular representa a resistência das classes subalternas às imposições ideológicas do modo de vida hegemônico. Na realidade brasileira, onde as relações capitalistas se desenvolveram “pelo alto”, pela via do prussianismo, a formação cultural se manifesta de maneira particular, inserida em uma dinâmica de capitalismo dependente que reflete um complexo de contradições no processo de construção de uma identidade nacional (Coutinho, 2013). Valeu-se da ideologia do colonialismo, para fomentar o massacre das culturas nativas em prol da adoção de culturas europeias, refletindo na constituição de uma “questão cultural” no país devido ao processo de incorporação acrítica da cultura dominante em meio à formação de uma cultura popular nacional.

Questão essa que se expressa fortemente na formação do gênero musical samba e nas relações que se produzem a partir do seu surgimento. Ainda que os registros acerca do surgimento do samba sejam imprecisos, sabe-se que se originou na Bahia disseminando-se posteriormente pelo país, “Pelo Telephone” o primeiro samba registrado na Biblioteca Nacional brasileira, no ano de 1916, é considerado um marco histórico. O samba nasce como uma produção cultural da população negra apartada dos espaços resguardados à burguesia nos centros urbanos; expressando, por um lado, relações de resistência e de perpetuação de elementos culturais de povos expropriados de seus costumes, suas religiões, e suas referências socioculturais. Por outro lado, o nascimento do samba expressa uma relação que expõe em si duas faces: a face discriminatória que reserva ao samba e a sua cultura inerente um forte preconceito que acarretará medidas marginalizantes e repressivas por parte do Estado, e a face da utilização do mesmo como recurso das elites políticas militares para criar uma falsa identidade nacional a partir da sua comercialização e sua transformação em um símbolo do “mito da democracia racial”, ou ainda, um símbolo da falsa igualdade entre todos os brasileiros

(que vivenciavam uma realidade de extrema desigualdade) com vistas ao fortalecimento de um pensamento nacional desenvolvimentista.

Por isso, perceber a discussão acerca da “questão social” e questão cultural no Brasil por meio da análise da práxis artístico-cultural é fundamental, uma vez que são questões indissociavelmente imbricadas. Para tanto, deve-se considerar a influência da formação social brasileira para a estruturação do samba como gênero criado e desenvolvido em meio às camadas populares no Brasil – país em que a arte se tornou, historicamente, instrumento de resistência política e de despertar da classe trabalhadora para a estrutura societária capitalista e seus aspectos exploradores das classes dominantes. Podemos dizer que Dona Ivone Lara é uma das artistas da cultura brasileira mais importantes para a formação de uma cultura nacional popular, principalmente para o samba. Além do seu pioneirismo feminino em um âmbito majoritariamente demarcado pela atuação masculina, a cantora e compositora se destacou por sua práxis artístico-cultural sublinhada pela apreensão e expressão das relações sociais e suas determinações, tendo em sua postura artística e em suas composições elementos de resistência à dominação capitalista, da vivência da classe trabalhadora e de ampliação da consciência social acerca das relações de sexo, raça e classe. “Um sorriso negro, um abraço negro, traz felicidade. Negro sem emprego, fica sem sossego, negro é a raiz da liberdade”, a música *Sorriso Negro* composta por Adilson Barbado e Jorge Portela, tornou-se um dos sambas de representação do orgulho do povo preto no Brasil através da inigualável voz e interpretação de Dona Ivone Lara no álbum lançado em 1981, não ao acaso de mesmo nome “Sorriso Negro”.

Para materializar nossas análises, portanto, se fez imperante a necessidade de apreender sua importância na história do samba, gênero que possui em sua particularidade as determinações da “questão social” e seus desdobramentos nas relações humanas; assim como, apreender como as relações sociais de sexo, raça e classe engendradas consubstancialmente na sociabilidade capitalista determinam aspectos cruciais da totalidade da vida social. As relações sociais de sexo, de acordo com Tabet (2014), já apresentavam características embrionárias em sociedades pré-capitalistas. Com o advento do capitalismo essas relações adquirem novas funcionalidades sociais como a divisão sexual do trabalho, fundamentada na centralização do papel da reprodução social, da vida privada e do cuidado na figura da mulher, e ao homem a condição de poder, superioridade e direto à esfera pública do trabalho. Esses são alguns aspectos do sistema patriarcal desenvolvido nos moldes capitalistas, que se combinam de maneira indissociável, combinada e coextensiva com as demais relações de opressão de raça e classe, se atualizando à cada remodelação das estratégias de manutenção do capital.

Assim como na esfera da cultura, essas relações se aprofundam e geram desdobramentos particulares em territórios de capitalismo dependente. A partir dessa construção social de agravamento das determinações sociais capitalistas, as mulheres negras sofrem no Brasil os efeitos da perpetuação de uma sistemática discriminatória, marginalizante e exploratória, sendo os sujeitos mais afetados pela desigualdade social, ao passo que são constantemente ligadas às noções de servidão, inferioridade e objetificação instauradas pelo sistema escravista (Gonzales, 1984). Deste modo, apreender a vida e obra de Dona Ivone Lara por esta perspectiva é também compreender a história da participação feminina na formação do fenômeno social popular do samba e da ascensão de uma mulher negra, em todo seu significado social, a um lugar de destaque como cantora e compositora em um âmbito que é historicamente e majoritariamente masculino.

Antes de seu processo de reconhecimento enquanto sambista, vale salientar que Ivone construiu uma trajetória profissional vinculada às políticas de emprego e educação constituintes do governo Vargas, se formando enquanto profissional da saúde, enfermeira e assistente social. Essas políticas e nichos profissionais da época eram voltados particularmente às mulheres negras, como uma forma de inserção no mercado de trabalho em meio ao acirramento das lutas de classes em torno da “questão social”. Atuando junto à Nise da Silveira (psiquiatra protagonista da luta antimanicomial no Brasil) na luta pelo direito à dignidade no tratamento de adoecimentos mentais, Ivone trouxe uma vasta contribuição para ao tratamento de pessoas com transtornos psíquicos, sendo pioneira também no âmbito da Terapia Ocupacional<sup>1</sup> em um momento de intenso movimento político e econômico no país.

Enquanto mulher negra e periférica, tive minha trajetória determinantemente marcada pelas expressões da “questão social”, das “questões racial e cultural” no Brasil. O samba foi um elemento de fundamental importância histórica na formação social do bairro periférico no qual eu cresci e pude construir parte de minha subjetividade: Rocas, considerado o bairro do berço do samba de Natal (RN). Situada entre o Rio Potengi e o mar, a região foi primeiramente habitada por poucos pescadores e suas famílias, sendo massivamente ocupada por trabalhadores somente após a instalação do porto de Natal por volta do ano de 1897, localizado nas suas proximidades, na Ribeira. Embora tenha sido o berço do único potiguar a alcançar a Presidência da República, Café Filho; o ponto que se destaca na história do bairro é a sua histórica ligação com o samba. Ainda que o momento exato em que essa ligação começou seja de difícil

---

<sup>1</sup> Ramo da psicologia no qual Ivone inaugurou a concepção e a prática da musicoterapia para pacientes em sofrimento mental.

apreensão, a histórica presença de terreiros de religião de matriz africana na região demonstra uma tendência dos moradores da região de pertencimento a manifestações religiosas e culturais afrodescendentes.

Sede de diversas rodas de samba desde seu surgimento, e local de origem dos principais sambistas da cidade como Mestre Lucarino, Debinha Ramos, Mestre Zorro e Mestre Melé; Rocas é também sede das primeiras escolas de samba de Natal: a *Malandros do Samba* (fundada em 1958) e a *Balanço do Morro* (fundada em 1966). Esta última com seu barracão situado na mesma rua em que morei, desde o nascimento, por mais de vinte anos. Atualmente o bairro se mantém como reduto do samba natalense, sediando a *Segunda do Vagabundo*, uma roda de samba que reúne às segundas-feiras sambistas locais, moradores, turistas e conterrâneos. Inspirada no *Samba do Trabalhador* que acontece no Rio de Janeiro, a roda de samba promove um espaço cultural voltado ao lazer da classe trabalhadora e à preservação da identidade cultural do bairro.

Além dessa marca do meu crescimento nas Rocas, a intimidade com o samba se explicitou ainda mais ao me descobrir compositora, tendo em minha práxis artístico-cultural a presença desses elementos constituintes da formação sócio-histórica brasileira e da cultura popular. Ademais enquanto pesquisadora da relação consubstancial de opressões de sexo, raça e classe encontro o combustível para resistir às determinações do sistema vigente e fomentar a luta coletiva pela garantia e acesso aos direitos da classe trabalhadora, pela ampliação da consciência social e pela emancipação humana de todas as formas de opressão e discriminação. Diante do momento atual no Brasil, de recrudescimento das expressões da consubstancialidade das opressões que fundamentam o sistema capitalista, isto é, pelo agravamento da questão social e das relações que dela decorrem, tal análise se faz imprescindível. É urgente a fomentação de argumentos, estudos e pesquisas guiados pela noção de totalidade do cotidiano, sua dimensão econômica e sócio-histórica e os rebatimentos do sistema capitalista na produção e reprodução do modo de vida humana; para que possamos aumentar a visibilidade dessas discussões a ponto que elas possam alcançar cada vez mais a população distante do acesso à educação crítica.

A importância deste trabalho se afirma pela escassa produção acadêmica acerca das expressões da questão cultural e da questão social em produções culturais de origens periféricas, especialmente no âmbito do Serviço Social por ser nossa área de pesquisa e formação. Ademais pela relevância em estudar a vida e obra de mulheres negras enquanto sujeitos contribuintes à construção da nossa riqueza cultural e intelectual brasileira, em contraponto ao lugar ao qual essas foram reservadas ao longo da história, reservadas ao analfabetismo, à pobreza, ao desemprego, ao esquecimento e especialmente, à invisibilidade. Entre outras razões, de cunho

pessoal, esta pesquisa tem a força motriz em minha construção enquanto sujeito na sociabilidade em que vivemos, por minha identificação com as discussões em questão, por ser, como dito linhas atrás, uma mulher brasileira, negra, periférica, militante, feminista e pesquisadora do Serviço Social. Fatos que me fazem acreditar e lutar pelo fortalecimento e protagonismo de mulheres negras na produção acadêmica acerca de questões sociais, culturais, patriarcais e raciais no Brasil.

A metodologia adotada para a realização desta pesquisa se fundamenta em uma leitura e análise da realidade pautada na perspectiva de totalidade da vida social, onde a vida material e espiritual de uma sociedade é constituída pela relação dialética entre a centralidade do trabalho e suas determinações históricas, políticas, econômicas e culturais na sociabilidade. Apreendemos, portanto, a dinâmica do real a partir da análise das contradições e antagonismos dos fenômenos sociais buscando o desvelamento dos elementos históricos e estruturais fundantes desses fenômenos na sociabilidade. Adotamos como método o materialismo histórico-dialético de Marx, que se realiza perante a reprodução ideal (no plano das ideias) do movimento dinâmico concreto do objeto a ser estudado. Neste sentido, para reproduzir a dinâmica deste objeto na sociabilidade, é necessária a apreensão das categorias que constituem as articulações internas da sociedade e como estas rebatem no objeto de estudo, isto é, a apreensão da essência dos fenômenos para além das aparências.

Seguindo este método o pesquisador mobiliza o máximo de conhecimentos possível em um processo inicial de investigação para apropriar-se do conteúdo da matéria e da estrutura de seu objeto. Considerando a existência independente entre objeto de pesquisa e sujeito pesquisador, este último realiza aproximações e distanciamentos sucessivos do objeto, para então, no plano das ideias, criar as mediações necessárias entre: o objeto, seus elementos constitutivos e as determinações sócio-históricas em que o mesmo está inserido. Ao fim deste processo, será possível a profunda apreensão da complexidade real do objeto diante da totalidade da vida material e então a exposição os resultados obtidos. Neste sentido, se faz pertinente esclarecer que as expressões das relações sociais que buscamos analisar perante a vida e a obra de Ivone Lara são dinâmicas durante o curso da história e imbricadas no complexo desenvolvimento do modo de produção capitalista no Brasil e no mundo. Por esta razão, entendemos como perspicaz um estudo aprofundado acerca do desenvolvimento das forças produtivas em uma dimensão mundial, com um olhar direcionado criticamente às consequentes fases do capital; para a real compreensão dos elementos históricos, políticos e econômicos como uma unidade dialética que desemboca na complexa formação social brasileira.

A pesquisa se inicia, portanto, em uma pesquisa bibliográfica através da qual selecionamos obras e autores de grande contribuição e importância científica inseridos na concepção crítica de análise da realidade, que possui a capacidade de desvelar os pormenores das relações sociais inseridas em uma totalidade dinâmica, em detrimento de uma compreensão enviesada, de caráter identitário, dessas relações, haja vista que tal concepção descarta a análise dos fenômenos como partes dialéticas de uma única totalidade. Ora, se a pesquisa bibliográfica consiste no levantamento de elaborações teóricas já existentes com a finalidade de fundamentar o pensamento teórico acerca do tema a ser abordado no trabalho, o cuidado na escolha das obras baseado na perspectiva crítica é fundamental.

Neste processo, selecionamos as obras de perspectiva crítica classificando-as em quatro eixos. No primeiro eixo, nos referimos a obras que abordam as categorias teóricas da economia política crítica, nas quais priorizamos o estudo acerca dos fundamentos das relações político-econômicas, quais sejam as forças produtivas, as relações de produção, os modos de produção, a formação do excedente, a exploração do trabalho; assim como obras que se debruçam sobre as fases de desenvolvimento do capitalismo. No segundo eixo separamos as obras de abordagem crítica acerca da formação social brasileira e suas particularidades históricas, políticas, culturais e econômicas. Neste eixo, portanto, nosso interesse está nas imbricações do desenvolvimento político-econômico do país com a formação da “questão cultural” bem como da “questão social/racial”. Assim, estão incluídas obras acerca da formação do samba e seus desdobramentos tanto no desenvolvimento da cultura popular, quanto na sociedade brasileira como um todo. No terceiro eixo nossa busca foi norteadada por obras e autoras(es) inseridas(os) na discussão das substanciais relações sociais de sexo, raça e classe, sobretudo no contexto da realidade brasileira. Neste sentido, priorizamos a análise acerca da coextensividade do sistema patriarcal e do racismo na formação da “questão social” no Brasil

Por fim, no último eixo, ancorada em uma abordagem qualitativa com vistas a recuperar e analisar a trajetória de vida e das produções, investigamos obras, registros jornalísticos, documentários e acervos que pudessem contribuir tanto sobre aspectos biográficos de Dona Ivone Lara, quanto sobre a totalidade da sua obra, incluindo suas parcerias, letras de músicas, apresentações ao público, participações em discos e eventos etc. Buscamos também por publicações acerca da sua trajetória, seus feitos históricos e sua importância no âmbito da luta antimanicomial enquanto enfermeira, assistente social e terapeuta ocupacional, assim como no âmbito do samba e sua representatividade feminina e antirracista em destaque no gênero musical.

Seguimos nosso percurso metodológico a partir de uma revisão bibliográfica<sup>2</sup> que foi constituída inicialmente sobre um resgate histórico que inaugura o referencial teórico. Deste modo, consideramos relevante à pesquisa proposta, um recorte temporal que perpassa brevemente pela formação das comunidades primitivas e segue até o século XX, mais precisamente até a década de 1980. Tamanha amplitude temporal se justifica pela escolha da análise esmiuçada evolução das forças produtivas, tendo em vista a busca pelo entendimento aprofundado da origem dos fenômenos sociais que determinam a construção social brasileira inserida num contexto de expansão e renovação do modo de produção capitalista.

Contudo, é importante frisar que iremos nos ater para fins de análise e elaboração teórica o período no qual se desenvolve a “questão cultural” no Brasil e a carreira da artista, entre a década de 1930 e 1980. Daremos destaque sobretudo ao período que engloba as fases do processo de constituição capitalista, onde se estabelece no país a construção de uma seguridade social (inconclusa e desfinanciada até os dias atuais) de maneira simultânea ao avanço do neoliberalismo em escala global. Isto porque é a partir deste cenário nacional e mundial político e econômico que irá se construir o ideário de uma cultura nacional, embora contraditoriamente seja esta dialeticamente composta por elementos de resistência e por outro lado engendrada em princípios hegemônicos.

Assim, a dissertação foi construída dividindo-se em cinco capítulos. No primeiro capítulo abordamos a trajetória de vida de Yvone Lara como parte do processo que reconhece suas contribuições para a sociedade brasileira, buscando identificar formas de sociabilidade e de prática social desenvolvidas por uma subjetividade determinada pela totalidade da vida social. Seja no samba (como aqui analisamos), seja no âmbito da luta antimanicomial, ou ainda no desenvolvimento da Terapia Ocupacional, espaços que ficaram marcados permanentemente pela sua atuação, os caminhos pessoais e profissionais percorridos pela cantora constituem a sua complexa subjetividade que nos é refletida em parte por seus de práxis-artístico cultural.

No segundo capítulo abordamos a história social do samba, uma vez que foi a partir da apropriação dos seus símbolos e expressões artísticas que essa suposta identidade nacional foi forjada em prol do fortalecimento ideológico do desenvolvimentismo. Em contraponto, ao passo que este estilo musical enraizado em um misto de culturas africanas por um lado passava a ser produzido e comercializado como forma de entretenimento para a burguesia emergente; por outro lado era também discriminado, marginalizado e associado a práticas ditas “de

---

<sup>2</sup> Consiste em uma leitura e escrita crítica embasada em referências acerca do assunto, identificando tendências e correntes de pensamento que possam contribuir para a construção da dissertação.

vagabundagem” em seus modos de produção e reprodução da vida material e cultural. Sobre o protagonismo do samba em nossa análise objetivada a apreender a “questão cultural” e a “questão social” no Brasil nos baseamos nos argumentos de Braz (2013, p. 78) quando afirma que:

Como produto histórico de uma determinada formação social, num período histórico também determinado a partir de estratos de classe específicos, talvez seja possível sustentar que o samba exprime uma síntese dialética entre dois fenômenos que mantêm relações de complementariedade e de determinação recíproca: a “questão social” e a questão cultural. Tais questões (a “social” e a cultural), e o samba como forma de expressão delas, resultam dos antagonismos sociais que estão no cerne da dinâmica contraditória do capital – e de como, especificamente, ela se estruturou no Brasil a partir de um particular processo de entrelaçamento da burguesia com as classes dominantes preexistentes – e do trabalho – em suas variadas camadas historicamente formadas entre nós, originando um amálgama de tipos sociais bem característicos de relações capitalistas que aqui se combinam com elementos remanescentes das relações de trabalho prevalentes na Colônia e no Império, centradas no trabalho escravo dos negros.

No terceiro capítulo nos debruçamos sobre a evolução das relações sociais de produção, a considerar brevemente o período que vai desde a formação dos primeiros grupos humanos, as comunidades primitivas; passando pelas estruturas sociais do modo de produção feudal e a sua transição para o sistema capitalista; culminando na análise das fases de desenvolvimento do capital e seus fundamentos. A partir do entendimento da origem da centralidade do trabalho na vida do ser humano genérico, seguimos nosso percurso teórico por um resgate dos processos de evolução das forças produtivas ao longo da história, nos debruçando assim sobre o surgimento do excedente econômico, suas consequências na crise do feudalismo e o surgimento do modo de produção capitalista. A propósito do capital e sua capacidade constante de transformação, nos abstermos de uma compreensão superficial, buscando em cada fase da sua trajetória até os dias atuais os elementos causais de suas crises, bem como das suas superações. Assim, por meio de categorias teóricas realizamos uma breve análise crítica sobre os processos de transformação do capital tendo em vista que a formação social brasileira se insere na sistemática mundial de relações políticas e econômicas por meio de tais processos evolutivos do capitalismo.

O Brasil é inserido nessa totalidade que envolve não somente processos políticos e econômicos como também sociais e culturais, sendo válido, portanto, o estudo dessas relações em sua construção histórica para a verdadeira compreensão das imbricações da sociabilidade

capitalista com a formação da “questão social” e da “questão cultural” que se desenvolvem no país. Desta forma, adotamos um caminho similar ao que Sodré (1990, p. 9-10) assinala:

Deixando para tratar adiante das questões que se apresentam à discussão teórica de problema tão complexo como o dos modos de produção e formações sociais no Brasil, é interessante, para início e colocação das premissas básicas, distinguir alguns aspectos que informam a particularidade do caso brasileiro. O primeiro deles, evidentemente já colocado por alguns estudiosos, consiste naquilo que diz respeito ao desenvolvimento desigual, isto é, ao fato de que o Brasil surge para a história, começa a sua existência histórica, com o chamado “descobrimento”, quando, no Ocidente europeu, o feudalismo declinava, com a revolução comercial, as grandes navegações e a definição do mercado mundial (Sodré, 1990, p. 9-10).

Diante disso, buscamos o entendimento dos elementos fundantes do complexo processo de formação da sociedade brasileira de maneira a considerar os aspectos fundamentais para sua construção material e imaterial. Nos centramos, portanto, em entender como as bases da exploração do trabalho postas na realidade brasileira são determinadas por um conjunto de relações contraditórias próprias da alienação capitalista em países periféricos. Deste modo, nossas análises se situam em torno do caráter conservador que norteia o processo de incorporação capitalista no país, isto é, de modernização e industrialização; que não somente perfaz o acirramento da contradição entre capital e trabalho, como produz uma “questão social” expressa tanto no desemprego e na precarização do trabalho, quanto na formação da “questão cultural”.

No quarto capítulo aludimos à formação dessa “questão cultural” no Brasil e suas relações com o fenômeno do samba em suas especificidades, com o propósito de analisar como as contradições da formação social brasileira se tornaram forças propulsoras para o surgimento do samba; e como este último manifesta em seus ritmos, letras e na sua produção cultural expressões da “questão social” no país ao longo dos anos. Com seu surgimento em meados da década de 1930, o samba surge em um momento político e econômico decisivo no Brasil, no qual ocorria o processo de industrialização e de reorganização do papel no Estado enquanto ferramenta de legitimação do poder burguês. Em uma dinâmica social de disputa de interesses e antagonismos de classes que envolvia uma grande massa de imigrantes, negros recém-libertos do regime escravocrata, uma burguesia latifundiária e uma burguesia industrial em ascensão, a necessidade de criação de uma suposta identidade nacional mediada pelo Estado foi imperante para a consolidação do sistema capitalista no país.

É então a partir do samba em seu potencial de síntese das particularidades históricas, econômicas, políticas e sociais do contexto de desenvolvimento da formação social brasileira

que ensejamos a análise da obra da sambista Dona Ivone Lara com o propósito de encontrar expressões dessa realidade complexa, diversa e contraditória, engendrada nas relações próprias do modo de produção capitalista na particularidade de países de industrialização tardia. Desse modo, no último capítulo, com o objetivo de apreender as expressões da “questão social” e da “questão cultural” encontradas na constituição da vida e sobretudo na obra de Dona Ivone Lara; analisaremos a composição de canções de sua autoria, assim como canções de autoria em parceria e ainda aquelas de autoria de outrem que ganharam repercussão nacional e histórica a partir de sua interpretação. Buscamos, então, evidenciar as expressões sociais da particularidade capitalista no Brasil por meio da identificação de suas determinações nas relações de sexo, raça e classe; na composição de uma “questão cultural” especificamente brasileira. Para tanto, na recusa de uma análise vaga e despretensiosa, elaboramos eixos de análise fundamentados nos aspectos apontados e apreendidos através das categorias teóricas estudadas ao longo do processo de construção da pesquisa.

Os álbuns da artista, publicados em um período decorrido entre o ano de 1978 e 2011, passaram por uma análise esmiuçada de seus elementos visuais e musicais, considerando especialmente as letras das canções, mas também levando em consideração as participações e parcerias, o contexto político do ano de publicação e a temática abordada o álbum. Desse modo, selecionamos as canções e aspectos de destaque para a construção das nossas análises a partir dos eixos analíticos: 1) Aspectos da formação social brasileira; 2) Expressões do modo de vida das classes subalternas; e 3) Expressões das relações de preservação da cultura africana.

Diante desses eixos, primeiramente são selecionadas as músicas elencadas com potencial expressivo das determinações inqueridas para em seguida ser realizado o processo mais aprofundado de análise dos versos, das mensagens repassadas em títulos, melodias e ocasiões. Reforçando nossa decisão teórico-metodológica em construir nossas análises firmadas no solo fértil do materialismo histórico-dialético, embora tenhamos como objeto de estudo a obra de uma mulher sambista brasileira, dispensamos concepções esteadas no identitarismo, na centralização do sujeito diante dos fenômenos sociais vivenciados.

Ademais, nos é fundamental reconhecer sua importância emblemática no desenvolvimento histórico do samba e da cultura que esse representa. Em um contexto macrossocial de ampla desigualdade, de incorporação cultural de princípios hegemônicos, reprodução de processos discriminatórios, sua práxis foi elementar para a construção de processos culturais contra hegemônicos. Em relação ao campo de estudo desta pesquisa, basta dizer que a “cultura”, assim como as particularidades da “questão social” no Brasil em meio ao entendimento da relação consubstancial das opressões de sexo, raça e classe imbricadas no

desenvolvimento do modo de produção capitalista, são elementos relevantes da formação em Serviço Social, como atestam as próprias diretrizes curriculares, especialmente em seu Núcleo de Fundamentação da Formação Social Brasileira.

## 2 “NASCI PRA SONHAR E CANTAR”: A TRAJETÓRIA DE DONA IVONE LARA

Antes de iniciarmos as análises em torno da cultura e das relações sociais expressas na obra de Dona Ivone Lara, façamos um breve panorama sobre a sua trajetória na vida e no samba considerando o contexto no qual ela esteve inserida durante o processo que a tornou um dos maiores ícones femininos do gênero. Por considerar que as condições materiais e imateriais nas quais os indivíduos estão inseridos são determinantes das formas de expressão que eles manifestarão, o propósito deste capítulo é de analisar como as relações de sexo, raça e classe determinantes da vida social incidiram sobre a sua formação como mulher brasileira, cantora, compositora e instrumentista, repercutindo na sociedade posteriormente na sua atuação na construção da cultura popular brasileira e na ampliação da consciência de classe das classes subalternas. Uma mulher negra, descendente de escravizados (sua bisavó), que atravessou períodos históricos de grandes transformações na vida econômica, política e social do país, contrariou as perspectivas ofertadas às mulheres do seu tempo, sobretudo no âmbito do samba.

Em meados do ano de 1922, nascia no Rio de Janeiro a filha primogênita de João da Silva Lara e Emerentina Bento da Silva: Yvone da Silva Lara, aquela que se tornaria uma cantora e compositora de destaque histórico no samba brasileiro. Yvonne<sup>3</sup> teve uma trajetória de vida perpassada pela música desde sua infância e adolescência, que ocorreu em consonância ao momento de emergência da rádio brasileira, e, portanto, da popularização de sambistas através desse veículo de comunicação. Assim, ela pôde crescer ao som de grandes nomes da música popular brasileira, como Dalva de Oliveira, Noel Rosa e Aracy de Almeida, entre outros, através do rádio de vizinhos que ouvia e acompanhava com sua mãe cotidianamente, e depois aos fins de semana com o tio Dionísio e seus primos.

Ao tornar-se viúva grávida (quando Yvone ainda contava apenas com dois anos de idade) Emerentina enfrentava uma extensa jornada de trabalho que se dividia entre o cuidado com a casa e as filhas, e o seu trabalho como costureira para famílias de Botafogo<sup>4</sup>. Em pouco mais de um ano após a morte de João, Emerentina casou-se com Venino José da Silva, com quem gerou mais três filhos, irmãos caçulas de Yvone. Nesse contexto, as dificuldades para garantir o sustento e o cuidado da família se multiplicaram, assim como as preocupações da

---

<sup>3</sup> Grafia de seu nome de registro de nascimento. Após determinado tempo de atuação no meio musical, Yvonne adotou o nome artístico Dona Ivone Lara. Utilizaremos neste capítulo seu nome de registro como escolha metodológica pautada na valorização da sua subjetividade enquanto elemento determinante para a constituição das suas contribuições objetivas na sociedade.

<sup>4</sup> Bairro do Rio de Janeiro

mãe em torno do futuro que aguardava seus filhos. Este fato a levou a matricular a filha mais velha em um colégio interno de tempo integral e educação rigorosa, nos moldes eurocêntricos, que se tornou conhecido no bairro por ofertar cursos obrigatórios para mulheres de costura, pintura, telegrafia, entre outros, enquanto ensino técnico profissional que tinha como objetivo ministrar conhecimentos científicos, de artes e ofícios (conforme o decreto nº 981/1912).

Com a chegada de Getúlio Vargas à presidência em 1930, o rigor nas escolas do país aumentara ainda mais. Dois anos depois, o modelo a seguir era pautado por uma europeização do ensino e uma das chaves para garantir a eficácia da empreitada era a música erudita. Ainda assim, qual seria um dos caminhos mais certos para forjar aquela ideia de “branqueamento” em uma ampla população infantil miscigenada e “aculturada”, rendendo frutos civilizatórios e nacionalistas a curto e médio prazos? “O canto orfeônico”, determinaria Getúlio [...] (Nobile, 2018, p. 18).

Tal direcionamento eurocentrista na educação brasileira foi determinante na construção musical de Yvone, que passou a ter aulas de canto na Escola Municipal Orsina da Fonseca, sob a orientação de uma das maiores pianistas e regentes do país, a maestra Lucília Villa-Lobos (esposa de Heitor Villa-Lobos, um dos principais musicistas da música erudita na história nacional e o maior aliado de Getúlio Vargas em seu plano de branqueamento da cultura brasileira pela música). Lucília percebeu em Yvonne um talento a ser explorado, lapidando sua qualidade vocal e ampliando seus horizontes para a música erudita de modo que em pouco tempo seu canto ganhou destaque entre as alunas do Orsina da Fonseca e logo se expandiu para além das fronteiras escolares. Além de Lucília, Yvone teve também como professora de canto a cantora lírica Zaíra de Oliveira, premiada pelo Instituto Nacional de Música (embora não tenha recebido o prêmio devido a um episódio de racismo), e esposa de Donga, conhecido pela pioneira gravação do samba “Pelo Telefone” (Nobile, 2018).

Embora estivesse em desenvolvimento um processo de amadurecimento na música erudita, entre intervalos quinzenais era em Inhaúma<sup>5</sup> na casa de seu tio Dionísio — compositor de marchas-rancho para o Recreio das Flores<sup>6</sup> — que Yvone retomava o contato com suas origens culturais como o choro, o samba e o carnaval. Violonista, cavaquinista e trombonista, Dionísio inseria a sobrinha nas rodas de choro com seus colegas de profissão, e como não havia à época equipamentos como gravadores, ele utilizava a memória e o canto das crianças para memorizar as canções e suas melodias. Ao se destacar no papel de decorar e interpretar as

---

<sup>5</sup> Bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> Rancho Carnavalesco ligado ao sindicato dos estivadores da zona portuária do Rio de Janeiro.

canções feitas no quintal, Yvone passou a receber aulas de cavaquinho do tio, e em pouco tempo sua função na roda se modificou, agora assumindo a posição de centrista no cavaquinho. A aparição da sobrinha como instrumentista causou tamanho estranhamento nos demais componentes da roda, não por ser Yvone particularmente, mas por ser uma mulher a integrar a roda de samba naqueles moldes distintos dos padrões de pastora ou cabrocha<sup>7</sup>.

No debate contemporâneo em torno das relações entre homens e mulheres, nos encontramos na perspectiva que as entende enquanto relações sociais (isto é, relações que portam antagonismos) fundamentadas sob uma base material de dominação, exploração e apropriação; deste modo vemos o preconceito recaído sobre as mulheres no meio do samba como uma expressão da estrutura patriarcal presente em toda a sociabilidade, essencial para o desenvolvimento do sistema heteropatriarcal-racista-capitalista. A partir desse entendimento destacamos o enfrentamento exercido por Yvone em toda a sua trajetória pessoal, profissional e, sobretudo, musical, aos padrões que a estrutura patriarcal a reservava como mulher negra em uma formação social marcada por relações coloniais de exploração. Tendo em vista que entre as décadas de 1930 e 1950 as mulheres brasileiras vivenciavam um intenso condicionamento dos aparelhos ideológicos do Estado, isto é, da sociedade civil, que as restringia ao espaço privado, ao casamento e ao trabalho não remunerado de reprodução social, o fato de Yvone ter sido inserida no ensino interno profissionalizante foi fundamental para que seus anseios transgredissem as margens dos moldes patriarcais de sexo que aprisionam mulheres em posições de subserviência, desvalorização, subordinação, objetificação, e etc.

Yvone ficou órfã de pai e mãe aos doze anos, e por isso seu ciclo social se tornou restrito, entre o Orsina da Fonseca, a casa do tio Dionísio, e a casa da sua tia Maria Teresa em Madureira<sup>8</sup>, uma das divulgadoras de jongo no país e mãe de Hélio (que posteriormente ficaria conhecido pela composição de sambas como “Delegado Chico Palha” e “Cantei só pra distrair”) e de Antônio, aquele que ficaria conhecido como Mestre Fuleiro, compositor que teria forte influência na Escola de Samba Império Serrano. Contudo, ainda que as raízes familiares repousassem evidentemente na seara do samba, a marginalização, o racismo e a perseguição reservadas ao gênero ainda penetravam as relações familiares, recaindo sobre a participação das mulheres da família.

---

<sup>7</sup> De acordo com Lopes e Simas (2023), “pastora” ou “cabrocha” era a denominação aplicada às mulheres encarregadas de interpretar o coral nos sambas-enredo e executar a coreografia (com exceção das baianas) das Escolas de Samba durante os desfiles.

<sup>8</sup> Bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

O mais curioso é que nem o chorão Tio Dionísio nem a jongueira Maria Teresa deixavam o samba entrar em casa, já que o gênero era perseguido nas ruas e tido como “música de malandro”. Os homens que se aproximavam do samba ficavam associados à vagabundagem; para as mulheres, então, era algo inimaginável. “*Você estudou, não é possível você se meter em samba, você é uma moça prendada...*”, dizia a tia Maria Teresa. E foi justamente entre essas duas casas que Ivone viveu no fim dos anos 30 ao começo dos anos 40: entre a Inhaúma de Dionísio e a Madureira de Vovó Teresa (Bruno, 2021, p. 198).

Apesar de seguir as recomendações da avó na busca por um trabalho formal, nesse período despontava o sucesso das primeiras Escolas de Samba do país, chamando a atenção de Yvone; entre as quais destacava-se a Prazer da Serrinha, surgida no Morro da Serrinha, em Madureira, que em pouco tempo passaria a fazer parte do seu cotidiano em virtude do seu namoro e posterior casamento com o filho do fundador da escola: Oscar Costa. Logo que concluiu o ensino médio, no intuito de se estabilizar financeiramente a partir de um trabalho com carteira assinada, ela ingressou como estudante e bolsista na Escola de Enfermagem Alfredo Pinto, e ao conquistar o título de enfermeira, trabalhou por oito anos à serviço do Ministério da Saúde, no Hospital Psiquiátrico Colônia Juliano Moreira. Focada em sua vida profissional, ainda que o samba permanecesse em sua vida paralelamente, em 1945, Yvone ingressa na primeira turma do curso de Serviço Social, profissão que à época ainda era ausente de regulamentação (Burns, 2006). Em 1947 a compositora, enfermeira e assistente social é contratada para trabalhar no Instituto de Psiquiatria do Engenho de Dentro, onde permaneceria trabalhando até a sua aposentadoria, trinta anos depois.

No Instituto que seria palco de ações que revolucionariam a psiquiatria nacional, trabalhou e foi supervisionada pela psiquiatra Nise da Silveira (conhecida por seu trabalho pioneiro na utilização da arte como meio de recuperação e ressocialização dos pacientes em internação, indo de contraponto aos tratamentos à base de drogas e instrumentos de tortura comumente utilizados à época, como a “cadeira elétrica”). Como resultado dessa aproximação, Yvone avançou mais um passo em sua carreira profissional, adquirindo o título de Especialista em Terapia Ocupacional por meio do curso ofertado por Nise *Curso elementar de terapêutica ocupacional*; formação essa que nesse período tinha grande prestígio social e valorização econômica (Burns, 2006). No entanto, embora comprometida com sua vida profissional, Yvone não abria mão de frequentar os ensaios das Escolas de Samba em seus momentos de lazer, chegando a programar estrategicamente suas férias no emprego para o período do Carnaval, para garantir a sua participação na grande festa.

No mesmo ano em que se formara Assistente Social e casara com Oscar, em 1947, a Prazer da Serrinha realizara seu último desfile, desfazendo-se depois de conflitos entre os

componentes e o presidente da escola, seu sogro, Alfredo Costa, conhecido como “O Ditador da Serrinha”. Após um conjunto de atitudes arbitrárias que atingiriam seu ápice naquele ano, os demais integrantes da escola, em grande parte trabalhadores da zona portuária, se reuniram decidindo criar uma nova escola, mais democrática, originando assim o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, onde as composições de Yvone seriam apresentadas por parte do seu primo Mestre Fuleiro e onde mais tarde, a própria entraria para a história como a primeira mulher a integrar a ala de compositores de um samba-enredo.

As primeiras interpretações de canções de Dona Ivone em rodas de samba não foram apresentadas como sendo de sua autoria, mas como obras do primo, mestre Fuleiro, que além de influente no Império Serrano era homem, podendo mostrar suas músicas a qualquer momento, sem temor de possíveis retaliações.

Naquela época, as agremiações abarcavam famílias inteiras em seu núcleo e a presença da prima de mestre Fuleiro entre os bambas foi, aos poucos, sendo por ele sugerida e aceita pelo grupo. Até que um dia ele finalmente revelou a autora daquelas e de tantas outras obras, e Dona Ivone – ainda Yvone – tornou-se a primeira mulher a ingressar na ala dos compositores de uma escola (Burns, 2009, p. 16).

As estratégias de Yvone para resistir ao controle patriarcal sobre as mulheres no âmbito sambista demonstram sua inteligência em adentrar esse universo “pisando nesse chão devagarinho”. Em entrevista, a compositora comenta a estratégia de resistência ao preconceito: “Era um sucesso. Ele tocava e todo mundo gostava e elogiava [...]. Eu ficava de perto, vendo aquilo [...]. Mas não dava raiva o preconceito, não. Dava era orgulho de ver que o povo gostava” (Burns, 2006, p. 64). Ao se inserir no âmbito do samba em um período em que “mais do que uma expressão de musicalidade, ser sambista se tornou indicador de um estilo de vida, que era basicamente compartilhado pelos códigos da masculinidade” (Bruno, 2021, p. 282), sua presença contrastava com a imagem do malandro que se popularizara sobre aqueles que fazem samba desde a década de 1930 e se fortalecera na década de 1940 – mediante a aprovação do Artigo 59 do Decreto-Lei 3.688 de 1941, conhecido como Lei da Vadiagem.

Com o passar de alguns anos conciliando a vida profissional e os ensaios e desfiles do Império Serrano, tornando-se uma figura respeitada na quadra da Escola, no ano de 1963 Yvone seria apontada pelo *Jornal do Brasil* como a primeira mulher a integrar a sua ala de compositores, entre nomes já consolidados como Mano Décio da Viola. Neste mesmo ano Yvone estreava na indústria musical já se destacando por ser a única mulher compositora

presente no LP da gravadora Albatroz que reunira os chamados sambas de terreiro<sup>9</sup> das Escolas Portela e Império Serrano, com sua faixa “Não me pergunte” composta em parceria com Fuleiro e Darcy de Souza, ainda que sua voz aparecesse apenas em um trecho da música (Nobile, 2018).

Pouco tempo depois, no ano de 1965 seu nome ganharia ainda mais destaque ao fazer história como a primeira mulher compositora de samba-enredo das Escola de Samba do grupo especial<sup>10</sup> assinando juntamente com Antônio Bacalhau e Silas e Oliveira o samba “Os Cinco Bailes da História do Rio”. Além de uma melodia ricamente elaborada (característica das composições de Dona Ivone), a letra do samba que marcou seu pioneirismo possui elementos nacionalistas, expressando a permanência do legado da ideologia da era Vargas sobre o Carnaval, que influenciou as composições dos sambas-enredo a partir da década de 1950 através de aspectos como a abordagem em torno de personagens históricos, a ênfase às belezas e virtudes nacionais, o uso de temáticas sobre a paz e a exaltação ao caráter ordeiro e trabalhador do povo brasileiro (Braz, 2018).

A partir de então Yvone passou a chamar cada vez mais a atenção dos produtores musicais da seara do samba, de modo que ano de 1970 aos quarenta e oito anos, com estabilidade profissional, casada e com dois filhos, inicia sua carreira enquanto intérprete e compositora por meio de participações em LP's de sambas de terreiros. O primeiro que marcou sua estreia como cantora foi o LP *Sargentelli e o Sambão – Ao vivo – O Botequim da Pesada*, produzido por Oswaldo Sagentelli (um dos produtores mais reconhecidos do momento), no qual ela interpretou duas composições próprias em parceria com Mano Décio da Viola, “Sem cavaco não” e “Agradeço a Deus”. Vale salientar que participavam do disco compositores já consagrados no samba como Zé Ketí, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Baptista e Heitor dos Prazeres. Na década de 1970 diante do regime ditatorial militar os sambas de origem popular, sobretudo aqueles de terreiro, não tinham mais espaço na programação das rádios, como tiveram entre as décadas de 1930 e 1950; a exceção que abria margem para a divulgação do trabalho dos sambistas foi aberta pelo produtor Adelzon Alves, apresentador do programa *O amigo da madrugada* na Rádio Globo que entrava ao ar entre meia noite e as quatro da manhã.

---

<sup>9</sup> Sambas de terreiro são aqueles que tocavam nos ensaios das agremiações, conhecidos também como sambas de quadra, precederam os sambas-enredo das Escolas de Samba.

<sup>10</sup> Embora desde 1959 a ala de compositores da Escola de Samba Unidos da Ponte, de São João de Meriti, contasse com a presença de Carmelita Brasil, Dona Ivone Lara foi a pioneira na composição de samba-enredo de uma entre as mais destacadas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, as do Grupo Especial.

Após se consagrar por dar voz a nomes como Cartola, Nelson Cavaquinho e Candeia em seu programa, Adelzon resolveu gravar um disco seguindo a perspectiva popular do *O amigo da madrugada*, reunindo os maiores e os mais recentes compositores sambistas de terreiro da época. A proposta que se concretizou através da gravadora Odeon selecionou os compositores do LP “*Quem Samba Fica...*”. por meio de um concurso que “Funcionava assim: quem se saísse bem, poderia ganhar a chance de ver a gravadora apostar em um disco solo. Por esse motivo, o álbum passou a ser chamado de ‘pau de sebo’” (Nobile, 2018, p. 50). A primeira edição do LP rendeu uma posição de destaque aos compositores João Nogueira (que se consolidaria enquanto um dos maiores compositores da história do samba) e Roberto Ribeiro, que pouco tempo depois lançou seu disco solo consagrado *Sangue, Suor e Raça*. Diante do sucesso da primeira edição, Adelzon realizou um segundo concurso três anos depois; reunindo os compositores a quem buscava pessoalmente nas quadras das Escolas, não demorou muito para que se encantasse com o talento de Yvone tão reconhecido na Império Serrano.

Foi assim que a compositora entrou mais uma vez para história como pioneira no samba demonstrando suas habilidades como instrumentista no cavaquinho, ao integrar o grupo de compositores da segunda edição do “pau de sebo” de Adelzon, intitulado *Quem Samba Fica? Fica:*

[...] por sugestão do produtor ela regrava no lado B do pau de sebo o samba “Agradeço a Deus”, parceria com Mano Décio da Viola registrada anteriormente no álbum idealizado por Sargentelli. A contracapa do LP trazia fotos dos integrantes daquele disco em rodas de samba, revelando que, num ambiente predominantemente masculino, Yvone era a primeira mulher a aparecer num disco empunhando um cavaquinho. E, contra a sua vontade, ela era, também pela primeira vez, oficialmente apresentada como “Dona Yvonne”. Um minitexto escrito por Adelzon dimensionava o feito e o poder daquela figura: “Yvonne Lara, além de uma excelente mãe, dona de casa, enfermeira e assistente social, é grande compositora, toca um cavaquinho pra malandro nenhum botar defeito, pertence à ala das baianas do Império Serrano. Nesta foto, Dona Yvonne está numa roda de samba no Castelo Branco, clube de homens, na rua Edgard Romero, perto da Serrinha, que pra ela, seu cavaquinho e suas melodias, sempre abrem uma exceção” (Nobile, 2018, p. 53).

A forma como Adelzon apresenta Yvonne para a sociedade apontando sua excelência nos papéis reservados às mulheres pela estrutura das relações patriarcais de sexo dominantes na sociabilidade brasileira, sobretudo às mulheres negras – associadas desde o período escravocrata aos estereótipos de ama-de-leite, mucama, cozinheira, entre outros —, expressa a predominância do pensamento conservador que ganhara cada vez mais espaço no seio da

sociedade brasileira. Ademais, diante da incorporação capitalista, que necessita uma exploração de classe, raça e sexo simultânea e imbricada para seu pleno funcionamento, foram incorporadas na sociabilidade brasileira relações sociais que segundo Guillaumin (1978) colocam as mulheres em uma condição de apropriação na qual o domínio dos homens sobre as mulheres se materializa por meio da apropriação do tempo, na qual não há limitação temporal do trabalho de reprodução social realizado por mulheres no interior das residências, as colocando compulsoriamente à disposição em jornadas extensivas de trabalho; da apropriação dos produtos do corpo, na qual “o corpo individual material das mulheres pertence, tanto no que ele fabrica (os filhos) quanto nas suas partes destacáveis (os cabelos, o leite...) [...]” (Guillaumin, 2014, p. 37); da obrigação sexual, isto é, do uso físico sexual que se dá através do casamento (onde o uso é ilimitado) e/ou da prostituição (onde o uso é mensurado e remunerado, embora prevaleça a prática de violências); e do encargo físico dos membros inválidos (idosos, bebês, crianças etc.) que reduz as mulheres ao estado de “ferramenta cuja instrumentalidade se aplica, sobretudo e fundamentalmente, a outros humanos.” (Guillaumin, 2014, p. 43).

Destarte, as mulheres foram historicamente confinadas no âmbito da reprodução social, de modo que quaisquer expressão de distanciamento desses papéis é tratado socialmente como desvio de um “destino natural”, que deve ser reprimido e penalizado. No cotidiano de Yvone essa apropriação se materializava por meio do casamento, isto é, do poder do marido. Oscar, incomodado com a vida agitada e a repercussão de Yvone no meio do samba, demonstrava claro desacordo, mas diante da vontade da esposa e dos incessantes convites que recebia para participações em público, permitiu que ela finalmente começasse a gravar com uma condição: de que ela só podia se dedicar aos momentos de ensaio e composição se os afazeres domésticos não fossem comprometidos. Em entrevista, certa vez Adelzon Alves relatou essa dificuldade enfrentada por Yvone nos passos iniciais de sua carreira:

Foi aí que o verdadeiro motivo da recusa veio à tona, como relembra Adelzon Alves. “Descobri que o problema não era o trabalho, mas o marido, Oscar. Ela me disse: ‘Vai lá em casa jantar comigo, mas não diz que você quer me levar pra carreira artística.’ Então eu ia na casa dela, almoçava, jantava, ele lá na cabeceira da mesa. Falávamos de música, de vários assuntos, mas não dizíamos nada da gravação. Certo dia, ela me procurou e disse: ‘Acho que ele deu o sinal verde.’ Só aí consegui levá-la para o estúdio para gravarmos ‘Tiê’.” Ou seja, Ivone conhecia o marido e sabia como ir contornando a situação para conseguir seus objetivos: apresentou Adelzon, fez Oscar ir ganhando confiança nele e, em seguida, revelou a ideia da gravação, para receber o “sim” tão esperado (Bruno, 2021, p. 214).

Contrariando as determinações da estrutura patriarcal, Yvonne adentrava o universo da indústria musical do samba já em um patamar de destaque que não se devia apenas pelo “Dona” que antecedia o seu nome de batismo (pré-nome dado pelo produtor do seu primeiro disco). A segunda faixa de sua autoria que compôs o *Quem Samba Fica? Fica*, “Tiê” (composto por Yvonne aos doze anos de idade em homenagem a seu passarinho de estimação) fez tanto sucesso, que a partir de então diversos intérpretes começaram a procurá-la na busca pela construção de parcerias, assim como produtores de outros programas de rádio passaram a divulgar suas canções. Maria Bethânia, Gal Costa, Beth Carvalho, Roberto Ribeiro, Clara Nunes, Cristina Buarque e Elza Soares são exemplos de intérpretes que deram voz às composições de Yvonne nos anos seguintes, até que no ano de 1978, já aposentada do seu trabalho como enfermeira e assistente social desde o ano anterior, ela lançaria o seu primeiro disco solo, intitulado *Samba, Minha Verdade, Samba Minha Raiz* pela gravadora Odeon sob a produção de Adelzon Alves.

O disco que sintetizava o início de uma parceria que perduraria por toda a sua trajetória artística com Delcio Carvalho, apresentava um diferencial na indústria cultural tanto pelo momento da música brasileira que privilegiava cantores da mídia internacional ou aqueles brasileiros inseridos na dinâmica da cultura de massa valorizada pelo mercado musical; quanto pela própria capa<sup>11</sup> do disco, que mostrando Dona Ivone Lara<sup>12</sup> empunhando seu cavaquinho como única mulher em meio à sambistas homens, já reconhecidos na época, expressava uma verdadeira resistência feminista ao sistema patriarcal, ainda que não haja em relatos a sua identificação com este termo. Sobre essa representação de resistência Burns (2021) assinala:

O modo como foi representada nas capas desses discos indicava uma posição de autoridade e destaque. Em *Samba, minha verdade, samba minha raiz* ela aparece no centro, em posição de comando. Com o bandolim em punho, canta rodeada de homens que aplaudem. Em *Sorriso de criança* a cena é praticamente a mesma. A diferença é que, além dos homens, há duas crianças em quadro. Dona Ivone usa um vestido branco largo, e brincos de argola. Em *Sorriso negro*, ela se assume ainda mais como a voz principal da obra. Surge sozinha com um sorriso repleto de simbolismos. A imagem de Dona Ivone Lara nesses trabalhos tornou-se uma inspiração e referência para as mulheres e pessoas negras do Brasil (Burns, 2021, p.73-74)

Ademais, sua resistência em um meio majoritariamente masculino ia muito além das representações, da sua atuação como instrumentista, ou ainda como pioneira na composição de

---

<sup>11</sup> A imagem referente a capa do disco se encontra na sessão anexos.

<sup>12</sup> A partir desse momento, por nos referirmos à sua carreira musical, utilizaremos seu nome artístico.

samba-enredo, se expressando também no corpo técnico dos álbuns. Analisando o pioneiro *Samba, minha verdade, samba minha raiz*, Bruno (2021) ressalta a sua única presença feminina em um corpo técnico composto por vinte e dois profissionais:

Os compositores das canções, à exceção de Ivone, eram todos homens: Délcio Carvalho, Silas de Oliveira, Mano Décio da Viola, Alcides Malandro Histórico, Antônio Caetano, Hélio dos Santos e Rubens da Silva. Na instrumentação, tínhamos os maestros Nelsinho e Luiz Roberto, além de Abel Ferreira no sax, Carlinhos no cavaquinho e Darly Louzada no violão de sete cordas. Nos bastidores, estavam Milton Miranda (direção artística), Renato Correia (direção de produção), Adelzon Alves (produção), Darcy Roberto e Toninho (técnicos de gravação), Nivaldo Duarte (técnico de remixagem), Osmar Furtado (corte), Lobianco (layout) e Ricardo de Vico (fotos). A presença é exclusivamente masculina, sendo Ivone a exceção – palavra que definiria toda a sua trajetória (Bruno, 2021, p. 220).

Destarte sua obra foi permeada por enfrentamentos ao sistema racista, classista e patriarcal desde os seus primeiros passos até a sua consolidação como um dos maiores nomes da história do samba. Seja por sua atuação pioneira como participante da ala de compositores de uma Escola de Samba do grupo especial; pela transgressão aos padrões patriarcais que marginalizavam mulheres fazendo samba; por letras de valorizam elementos da cultura e das religiões de matriz africana no samba; por interpretações que incitam o orgulho negro em contraponto ao mito da democracia racial ou à ideia de miscigenação; o seu legado é de extrema importância para a história do samba na sociabilidade brasileira e para o fortalecimento da cultura popular em uma formação social que insiste em marginalizar as produções orgânicas de intelectuais da classe trabalhadora, sobretudo aquelas que promovem uma conscientização social em face das desigualdades. Não à toa, a artista foi o tema do enredo da Escola de Samba Império Serrano do ano de 2012, sendo homenageada como uma das mulheres mais importantes para a consolidação do samba e para a preservação da cultura afrodescendente no Brasil. O desfile da escola, intitulado “Dona Ivone Lara: O enredo do meu samba” fazia referência à canção de composição da cantora em parceria com Jorge Aragão publicada seu álbum *Canto de rainha* (2009), e evidenciava o legado de resistência e valorização da cultura popular negra brasileira construído por Ivone ao longo de sua vida e a sua importância para a Escola, conforme podemos perceber na letra do samba-enredo assinado por Arlindo Cruz, Tico do Império e Arlindo Neto:

Serra dos anos dourados da nossa história

Desperta e vem cantar feliz

O jongo e o samba de raiz  
 No enredo desse carnaval  
 Que não é sonho meu pois ela é real  
 Ivone Lara Ia  
 Quero ver quem não vai se embalar  
 No encanto do Tiê Oia Lá Oxá  
 Desfilando em verde e branco  
 E a sinfônica demonstra o seu amor  
 Batendo forte no balanço do agogô

A rainha da casa, mãe esposa de fé  
 Diz que o dom de compor é coisa de mulher  
 Com o mestre venceu o desafio ôôô  
 Nos cinco bailes da história do meu Rio

Dona Dama Diva  
 Estrela do samba de luz radiante  
 Show no opinião  
 Parceira de bambas carreira brilhante  
 Com a liberdade num lindo alvorecer  
 Sonha nossa terna mãe baiana  
 Seu sorriso negro não dá pra esquecer  
 E hoje nosso Império aclama

Dona Yvone  
 Lara la laia  
 Lara laia  
 Lara laia

Esse caráter de resistência aos sistemas de exploração de sexo, raça e classe na postura artística permeou toda a sua carreira composta por 12 álbuns (que podem ser conferidos na seção anexos), que se estendeu de meados dos anos 1960 até os anos 2000. Eternizada na história da cultura popular por suas melodias distintas, marcadas pelas influências da música erudita, suas composições por vezes estouraram nas paradas de sucesso através da interpretação

de outros artistas, à época já reconhecidos pela sociedade, como “Sonho meu” que atingiu o sucesso no ano de 1978 na interpretação de Maria Bethânia em seu disco *Álibi* e “Alvorecer”, que ganhou notoriedade no cancioneiro popular na voz de Clara Nunes no ano de 1974. Ademais, ao longo dos seus 12 álbuns, gravou canções em parceria com diversos compositores de grande importância para o samba e para a MPB, como Hermínio Bello de Carvalho, Jorge Aragão, Caetano Veloso, Arlindo Cruz, Zeca Pagodinho, Silas de Oliveira, Antônio Bacalhau, Mano Décio da Viola, Adilson Barbado, Hélio dos Santos, Mestre Fuleiro, Nelson Sargento, Maria Bethânia, Vanessa da Mata, Gal Costa, Gilberto Gil, entre tantos outros.

Um dos momentos emblemáticos dessa trajetória, sem dúvidas, foi o lançamento de *Sorriso Negro* (1981), sobre o qual abordaremos no último capítulo da dissertação, voltado à análise musical das expressões da “questão social” e da “questão cultural” na realidade brasileira, presentes em sua obra. Para compreender melhor o contexto no qual sua vida e obra se desenvolvem e os impactos sociais dos seus processos de objetivação, voltemo-nos a analisar a história do samba e aos impactos dos processos de constituição da sociabilidade capitalista na cultura popular brasileira sob uma perspectiva consubstancial.

### 3 “SEMPRE FUI OBEDIENTE, MAS NÃO PUDE RESISTIR”: UMA LEITURA CONSUBSTANCIAL DAS RELAÇÕES SOCIAIS NO SAMBA

A formação do gênero musical “samba” tem no Brasil uma importância que vai para além do nascimento de um novo estilo de música, pois representa o primeiro gênero musical de âmbito nacional popular (do povo) (Tinhorão, 1998). O samba surge no final do século XIX e se consolida no início do século XX, enquanto uma manifestação de resistência cultural negra em um cenário marcado pelo racismo e pela incorporação de diversas influências estrangeiras constitutivas dos processos de urbanização/industrialização/modernização conservadora ocorridos no país. Registrado em 1916 pela Biblioteca Nacional por Ernesto dos Santos (popularmente conhecido como “Donga”), “Pelo Telephone” foi o primeiro samba a se popularizar no país, embora estudiosos como Francisco Guimarães apontem que o gênero vinha se construindo popularmente desde os fins do Primeiro Império, aliado a estilos da cultura africana como o jongo, o batuque e o cateretê (Siqueira, 2012, p.36). A letra do samba que se popularizou trazia à tona a problemática das perseguições policiais e o jogo do bicho, ganhando grande repercussão em razão do forte descontentamento popular com a repressão e a violência policial sobretudo com os negros e negras.

“O chefe da polícia pelo telefone manda me avisar  
Que na Carioca tem uma roleta para se jogar  
O chefe da polícia pelo telefone manda me avisar  
Que na Carioca tem uma roleta para se jogar

Ai, ai, ai,  
Deixa as mágoas para trás ó rapaz  
Ai, ai, ai,  
Fica triste se és capaz, e verás.  
Ai, ai, ai,  
Deixa as mágoas para trás ó rapaz  
Ai, ai, ai,  
Fica triste se és capaz, e verás.

Tomara que tu apanhes  
Pra nunca mais fazer isso  
Roubar amores dos outros

E depois fazer feitiço.

Ai, a rolinha / Sinhô, Sinhô

Se embarçou / Sinhô, Sinhô

Caiu no laço / Sinhô, Sinhô

Do nosso amor / Sinhô, Sinhô

Porque esse samba, /Sinhô, Sinhô

É de arrepiar, /Sinhô, Sinhô

Põe a perna bamba / Sinhô, Sinhô

Mas faz gozar / Sinhô, Sinhô

O "Peru" me disse

Se o "Morcego" visse

Não fazer tolice,

Que eu então saísse

Dessa esquisitice

De disse que não disse.

O sucesso de “Pelo Telefone” demonstra como o samba é um gênero determinado desde a sua gênese por relações de classe, raça e sexo, constituindo-se como um âmbito de expressão da classe trabalhadora oprimida em resistência aos processos de exploração e opressão, sejam esses coloniais ou capitalistas; pois além de se popularizar por abordar a problemática da truculência policial sobre as manifestações culturais dos negros e negras, essa popularização se deu através de estratégias de resistência, como a elaboração de diversas versões da canção, que por vezes escamoteava o teor crítico e ridicularizante sobre a polícia, podendo assim circular sem censura. Após o registro na Biblioteca Nacional, o próprio Donga gravou posteriormente outra versão alterando o início que se referia explicitamente à força policial, assumindo a nova forma: “O chefe da folia pelo telefone manada avisar/ que com alegria não se questione para se brincar...” (Moura, 2022).

Com a abolição da escravatura em 1888, um imenso contingente de negros e negras se deslocou para os meios urbanos em busca de moradia e inserção no mercado de trabalho assalariado, sobretudo para a então capital do país, o Rio de Janeiro. Acompanhados por uma intensa marginalização social racista fundamentada na noção de raça que justificaria os processos de exploração no Novo Mundo e apresentaria eficiência para a manutenção da dominação da população negra (Lima, 2013), os recém-libertos não foram absorvidos pelo

mercado de trabalho (que se preenchia a partir da mão de obra imigrante), sendo entregues ao desemprego, à informalidade e consequentemente à degradação da sua situação socioeconômica. O mito da superioridade do trabalhador branco incorporado na vida social brasileira antes mesmo do fim da escravidão se intensifica nos ciclos finais do café, permanece no pós-abolição adquirindo novas funcionalidades para o processo de civilização e de construção cultural do Brasil de acordo com os interesses das classes dominantes, conforme aponta Moura (1992):

[...] de um lado aumenta a demanda internacional pelo café e, de outro, aumenta o preço do escravo internamente. Isto levará a que alguns segmentos, mercantis ou com capitais paralisados com a extinção do tráfico, se organizem no sentido de suprir a procura de braços. Mas, como esses segmentos visavam uma taxa de lucro elevada e altamente compensadora, não irão recrutar o trabalhador nacional não branco e em particular o negro. Essa mão de obra é descartada já antes da abolição, e se cria o mito da superioridade do trabalhador branco importado que traria, consigo, os elementos culturais capazes de civilizar o Brasil (Moura, 1992, p. 56).

Os interesses das classes dominantes da época estavam voltados à transformação do Brasil em um país construído nos moldes europeus, de modo que se por um lado qualquer aproximação com a cultura europeia era considerada progresso, por outro a aproximação da cultura africana trazida pelos escravizados era sinônimo de perigo e ameaça. Nesse sentido, a gigantesca massa populacional negra, desempregada e pobre que ocupou o centro da capital devido a sua proximidade do porto, mais precisamente em cortiços<sup>13</sup>, passou a ser considerado um problema para as elites. O racismo, elemento fundante dessa configuração social, em seu caráter sistêmico, não se trata apenas de um conjunto de ações discriminatórias, mas de um processo criador de relações de subalternidade e privilégio que as reproduz tanto no âmbito das relações cotidianas quanto na política e na economia, articulando-se com a divisão espacial de raças em localidades específicas, isto é, com a segregação racial (Almeida, 2019).

---

<sup>13</sup> [...] na entrada do século XX, a cidade convivia com uma crescente demanda popular por habitação. Aquela altura, quando a cidade contava com cerca de 700 mil habitantes, uma boa parcela dessa população estimada em cerca de ¼ vivia de modo muito precário, amontoando-se em antigos casarões da região central e imediações, transformados em casas de cômodos por exploradores desse povo pobre, em sua maioria negro, que não tinha outra opção de moradia e acabava vivendo nesses lugares, também conhecidos como cortiços ou cabeças de porco, quase sempre moradas desprovidas de condições sanitárias (Braz, 2018, p. 45).

O prefeito do Rio de Janeiro Pereira Passos, no ano de 1902, buscava solução para o problema das elites exercendo essa segregação através de uma profunda reforma urbana de teor eugênico e higienista, conhecida como “bota-abaixo”.

Passos buscava, principalmente, “modernizar” a capital da República no sentido de tornar o seu centro histórico mais atraente para os negócios capitalistas que floresciam sob o pretexto de higienizar a cidade. Alcançou, sobretudo, os cortiços – locais de moradia dos trabalhadores mais pobres que se apinhavam neles –, demolindo parte considerável do casario do centro da cidade (estima-se que cerca de 1500 foram destruídos) para a criação de bulevares, novas ruas mais amplas e o alargamento de outras que passariam a abrigar edifícios modernos (Braz, 2018, p. 51).

Com a demolição em massa do ambiente onde se refugiavam os recém-libertos, entre outros grupos, essa população se viu obrigada a buscar moradia em regiões mais afastadas do centro, em morros como os da Providência e Santo Amaro, originando assim um processo de favelização do meio urbano. Isolados da cidade, com ausência de saneamento básico, em habitações precárias, a recente classe trabalhadora do Rio de Janeiro necessitava se manter próxima do centro para exercer suas atividades de trabalho; portanto ao passo que as favelas cresciam e se estendiam aos morros de São Carlos, Mangueira, Babilônia e Salgueiro, alguns ocupavam a Cidade Nova (mais próxima do centro).

Da Bahia, os que chegavam recebiam ajuda dos já estabelecidos, até terem condições de se manter. Esse grupo, coeso com as suas tradições e com larga experiência nas práticas de organização social, iria liderar o movimento de continuidade das manifestações culturais, místicas e lúdicas dos negros, propiciando uma nova síntese dessa cultura. No Rio, estabeleceram-se na Saúde, no Santo Cristo e na Favela, locais de moradia mais barata e perto do cais do porto, espalhando-se posteriormente para a chamada Cidade Nova (Siqueira, 2012, p. 145)

O movimento citado por Siqueira (2012) demarca o processo de construção cultural da classe trabalhadora recém-liberta de diversos estados do país que se encontravam nesse complexo habitacional, constituindo novos modos de vida próprios e novas formas de organização, fortemente influenciadas pelas religiões de matrizes africanas. Diante do contexto de perseguição policial, marginalização social e isolamento geográfico, as tias baianas foram as responsáveis pela criação e manutenção de mecanismos de socialização próprios capazes de garantir a suficiência econômica e cultural da sua comunidade, à margem do catolicismo, da escola primária e dos espaços de lazer das elites (Moura, 2022). Seguindo os moldes europeus, a elite brasileira das décadas finais do século XIX, importava o modelo dos tradicionais cafés

dançantes, nos quais a burguesia se divertia com “modinhas” e “canções” de origem francesa; ao passo que em contraponto, os ritmos de origem africana como o lundu, o samba de partido alto e o samba cantado sofriam intensa discriminação.

Enquanto tanto o samba quanto o candomblé sofriam perseguição e repressão, as casas das tias quituteiras eram o ambiente seguro para tais manifestações populares, vistas como coisas perigosas que deveriam ser extintas para fins de manutenção da subalternização do ex-escravizado (Moura, 2022). A partir das reuniões nas casas das “tias”, como eram chamadas as senhoras quituteiras matriarcas de terreiros de religião de matriz africana, as “mães de santo” advindas da Bahia; imigrantes e outros grupos das classes subalternas que habitavam o Rio de Janeiro podiam expressar e preservar elementos da cultura africana em liberdade, distantes da discriminação social e da perseguição policial. Localizadas na região conhecida como “Pequena África”, que se estendia do cais do porto até a Cidade Nova, suas casas eram responsáveis pela festa popular sagrada e profana, dentre as quais se destacava a casa da Tia Ciata de Oxum, devido à sua grande influência no batuque do candomblé, assim como no meio embrionário do samba. O poder atribuído a essas mulheres no âmbito da comunidade da Pequena África tem origens na cultura africana em seu modelo matrilinear de família, mas também em sua independência financeira conquistada a partir do trabalho no ramo alimentício.

Esse tratamento de tias para as mulheres que se salientavam aos olhos da comunidade pela maior experiência resultante da idade, ou pelo sucesso financeiro pessoal (o que as credenciava a proteger recém-chegados), constituía uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família ao controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro (Tinhorão, 1998, p. 274-275).

A casa de Ciata de Oxum se tornou um espaço protegido das batidas policiais devido ao cargo público de seu marido ligado à polícia, se configurando assim como um ambiente privilegiado para a socialização dos baianos e seus descendentes, mas que além deles, era frequentado também por vários outros grupos da sociedade carioca, como funcionários públicos, artesãos, estivadores, intelectuais, policiais, entre outros.

A alfabetização cultural promovida pelos baianos nos brancos e mestiços de diversas procedências que frequentavam suas casas, numa convivência capaz de atravessar as rígidas distinções de cor, raça, gênero, família, bairro e classe social, principalmente depois de terminados os ritos quando a festa

profanizava-se, antecipava a poderosa cultura popular afro-brasileira no Rio de Janeiro, e mesmo uma modernidade democrática que as peculiaridades e circunstâncias dessa cidade, apesar de tudo, sempre prometeram (Moura, 2022, p. 175)

Essa diversidade reunida na casa de tia Ciata expressa por um lado o refúgio seguro necessário para a manifestação religiosa e cultural baiana, de raízes africanas, ligada diretamente aos ex-escravizados, de outro, o interesse progressivo da sociedade pelo modo de vida dessa população, sobretudo pelo tratamento exótico de sua religiosidade e pela sua relação íntima com o carnaval (que nessa época ainda era baseado no desfile dos ranchos). Sobre as celebrações na casa de Tia Ciata, Moura (2022) relata como aconteciam e o lugar reservado a cada tipo de samba no seu terreiro, destacando como esse ambiente referenciou aqueles que se tornariam posteriormente grandes nomes do samba, como João da Baiana e Pixinguinha.

Na sala, durante o baile tocavam-se sambas de partido entre os mais velhos, e mesmo música instrumental quando apareciam músicos profissionais, muitos deles filhos dos baianos que frequentavam a casa. No terreiro, o samba raiado, e às vezes, as rodas de batuque entre os mais moços. No samba se batia pandeiro, tamborim, agogô, surdo, instrumentos tradicionais confeccionados pelos músicos, ou apropriavam-se os presentes do que estivesse disponível, pratos, panelas, raladores, latas, caixas, valorizados pelas mãos rítmicas do negro. As grandes figuras do mundo musical carioca, Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, surgem ainda crianças naquelas rodas, onde aprendem as tradições musicais baianas e que depois dariam uma forma nova, carioca, tanto cantada como instrumental (Moura, 2022, p. 201).

Embora a importância das casas das tias como Ciata seja amplamente citada nos estudos sobre a história do samba como as propiciadoras da festa popular, pouco se aborda sobre a participação delas na roda de samba, considerada como um ambiente majoritariamente masculino. No entanto, estudos como os de Gomes (2013) defendem a uma perspectiva divergente, na qual as mulheres sempre fizeram parte da produção cultural do samba, desde a sua gênese na Bahia, até as suas novas configurações no Rio de Janeiro, sendo esta uma participação obscurecida pela construção histórica do samba criada pelas classes dominantes.

Do mesmo modo em que os cânones da música europeia foram consolidados sob o ponto de vista da masculinidade, a construção histórica do samba e de grande parte da música popular brasileira seguem um viés semelhante, onde o protagonismo é hierarquizado na figura dos compositores, ficando em segundo plano os arranjadores, regentes, instrumentistas e em terceiro ou nenhum plano, a produção musical feminina (Gomes, 2013). Como exemplo desta realidade temos a desigualdade de sexo no protagonismo entre compositores, haja vista que

enquanto os compositores homens ganham destaque no samba desde o seu surgimento, as compositoras só passam a ganhar destaque no meio do samba a partir da década de 1970, através de Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara. Uma polêmica presente nos estudos sobre o samba, em torno daquele que se consolidou como um marco da história do samba, aqui já citado, o famoso “Pelo Telefone” expressa a invisibilidade a que foram designadas as mulheres na produção musical do samba. Embora tenha sido registrado com a autoria de Donga e Mauro de Almeida, de acordo com Moura (2022), uma publicação no Jornal do Brasil de 04 de fevereiro de 1917 continha uma nota de reivindicação sobre a autoria do samba:

Do Grêmio Fala gente recebemos a seguinte nota: Será cantado domingo, na avenida Rio Branco, o verdadeiro tango “Pelo Telefone”, dos inspirados carnavalescos, o imortal João da Mata, o maestro Germano, a nossa velha amiguinha Ciata e o inesquecível e bom Hilário; arranjado exclusivamente pelo bom e querido pianista J. Silva (Sinhô), dedicado ao bom e lembrado amigo Mauro, repórter de Rua, (falecido) em 6 de agosto de 1916, dando ele o nome de “Roceiro”:

*Pelo telefone  
A minha boa gente  
Mandou avisar  
Que o meu bom arranjo  
Era oferecido  
Para se cantar*

*Ai, ai, ai,  
Leve a mão na consciência  
Meu bem  
Ai, ai, ai,  
Mas por que tanta presença,  
Meu bem?*

*Ó que caradura  
De dizer nas rodas  
Que esse arranjo é teu!  
É do bom Hilário  
E da velha Ciata  
Que o Sinhô escreveu*

*Tomara que tu apanhes  
Para não tornar a fazer isso  
Escrever o que é dos outros  
Sem o olhar o compromisso”* (Moura, 2022, p. 251-252)

Ainda que as diversas versões do samba sejam abordadas pelos estudiosos desse campo, “[...] a presença de uma Tia Baiana reclamando a autoria da música junto a sambistas consagrados foi pouco valorizada” (Gomes, 2013, p. 180). Um dos poucos destaques à atuação

de Ciata como compositora foi apresentado em notas de Mário de Andrade quando abordara os rituais de candomblé no Rio de Janeiro.

Uma das mais recentes mães-de-santo (pois que podem também ser mulheres) famosas foi tia Ciatha, mulher também turuna na música dizem. Passava os dias de violão no colo inventando melodias maxixadas e falava mesmo as más línguas que muito maxixe que correu Brasil com nome de outros compositores negros era dela apropriações mais ou menos descaradas (Andrade, 2006, p. 150 *apud* Gomes, 2013, p. 181).

Outra expressão da desvalorização da participação feminina na história da formação do samba é o protagonismo das pastoras na fase inicial do gênero e a mudança desse status a partir da inserção da tecnologia nas gravações dos sambas-enredo das escolas de samba. As pastoras eram mulheres que formavam um coro feminino entoando as melodias dos sambas que estruturavam o desfile dos ranchos carnavalescos<sup>14</sup>. A prática de coro feminino fortemente presente nas práticas religiosas de terreiro de candomblé se estendeu para o samba, assim como a percussão designada aos homens, mas foi perdendo forças à medida em que os ranchos se tornavam maiores. Ao expandirem-se os ranchos as vozes das pastoras não mais alcançavam a totalidade do cortejo, demonstrando a necessidade de amplificadores diante da nova dimensão dos grupos, contudo, ao chegarem os auxílios tecnológicos de amplificação sonora o protagonismo da interpretação dos sambas-enredo foi assumido pela figura masculina.

A responsabilidade de manter, sustentar o samba na avenida passou a se concentrar na figura de um homem, o solista, chamado de intérprete oficial, ou popularmente por “puxador”, embora sempre apanhado de um grupo de apoio com mais quatro a seis homens. As pastoras passaram então para um plano secundário. [...] O termo “pastoras” se manteve, mas a função e o status da mulher cantora nas Escolas de Samba sofreram notável transformação. De fundamentais passaram a figuras dispensáveis e opcionais (Gomes, 2013, p. 182).

Observa-se que à medida em que o samba começa a tomar o espaço público por meio dos ranchos carnavalescos, ao “descer do morro” e se espalhar pela cidade, o samba vai paulatinamente alterando sua forma, saindo dos moldes originários do samba cantado/partido

---

<sup>14</sup> De acordo com Lopes e Simas (2023), rancho carnavalesco era um tipo de sociedade carnavalesca de origem carioca que antecedeu as escolas de samba, contendo seus elementos fundantes. Eram inspirados nos ranchos de desfiles militares.

alto baiano<sup>15</sup> assumindo agora a forma urbana, do samba Estácio<sup>16</sup>, e transferindo seus momentos de produção dos quintais das tias baianas para os bares e botequins. Devido a condição de dependência brasileira em relação ao capital internacional, a crise de 1929 fundamental para a constituição da crise da superprodução cafeeira, acarretaria transformações tanto no mundo do trabalho, quanto na cultura nacional emergente. Com a expansão do desemprego da população afrodescendente, havia como meio de subsistência para esses apenas o trabalho braçal, a atividade artesanal/especializada (como marceneiro, lustrador...) ou trabalhos eventuais, como a música popular em forma de entretenimento para a burguesia, isto é, o samba (Tinhorão, 1998).

De acordo com Bruno (2021), essa transferência da casa das tias para o meio urbano como atividade remunerada foi crucial para os desdobramentos das relações sociais no samba devido a forma de desenvolvimento do modo capitalista no Brasil. Primeiramente destaca-se o uso do espaço público que se diferenciava entre homens e mulheres: enquanto os homens vivenciavam uma exclusão do mercado de trabalho, suas alternativas de trabalho informal ligadas ao entretenimento possibilitavam a existência de maior tempo livre; já as mulheres negras exerciam atividades de maior ocupação do tempo, ligadas ao comércio informal de alimentos e afazeres domésticos (lavagem de roupas, entre outros) uma vez que eram responsabilizadas pelo sustento das famílias afrodescendentes. Desse modo, ao migrar do âmbito privado para o público, ainda que diante da liberdade formal das mulheres negras, o samba viabiliza a exclusão do protagonismo feminino em seu espaço de produção cultural ao passo que as reserva o papel de musas inspiradoras ou cabrochas (de cunho sexualizado intrinsecamente ligado a função sexual imposto a essas mulheres durante o período escravocrata). Sobre esse contexto, Bruno (2021) aponta que:

Sandroni e Gomes levaram em conta fatores como classe social, raça e profissão, entre outros, para concluir que houve uma ampliação do acesso ao samba com o deslocamento da casa para a rua – dos quintais para os botequins. Mas não se pode esquecer a variável de gênero. Sob o ponto de vista das mulheres, essa mudança geográfica não foi democrática; ao contrário, acabou sendo determinante no sentido de lhes restringir o acesso aos encontros. (Bruno, 2021, p. 282)

---

<sup>15</sup> O samba partido-alto era aquele tipo de samba originário da Bahia que era produzido nas casas das tias baianas, constituindo-se de uma parte instrumental e outra de vocais que expressam um desafio entre partes soladas, geralmente improvisadas e um refrão em forma de coral (Lopes e Simas, 2023).

<sup>16</sup> Tipo de samba criado pelos bambas expulsos do centro que passaram a frequentar o bairro Estácio de Sá, no Rio de Janeiro, de andamento mais rápido, com notas mais longas que o samba partido alto, os versos geralmente abordavam problemas cotidianos da classe trabalhadora (Lopes e Simas, 2023).

A exclusão do elemento feminino na produção cultural do samba no momento em que as relações de produção se tornam capitalistas no Brasil expressa a influência de um dos seus elementos fundamentais no processo de elaboração de uma cultura popular nacional: as relações patriarcais de sexo. Atuando na separação e hierarquização dos papéis sociais masculinos e femininos, a divisão sexual do trabalho essencial ao desenvolvimento capitalista atribui o público/produtivo/valorizado ao masculino ao passo que atribui ao feminino o privado/reprodutivo/desvalorizado (Ávila e Ferreira, 2014). Desse modo, deve-se a essa divisão a ocupação das mulheres negras das primeiras décadas do século XX estar situada no âmbito da reprodução social enquanto a ocupação masculina dos afrodescendentes se situava no âmbito público, ainda que não-produtivo, por tratar-se o samba, agora, de um meio de entretenimento burguês. Além disso, “mais do que uma expressão de musicalidade, ser sambista se tornou indicador de um estilo de vida, que era basicamente compartilhado pelos códigos da masculinidade” (Bruno, 2021, p. 282), isto é, um modo de vida baseado também em relações patriarcais particulares do desenvolvimento de um capitalismo dependente e de herança colonial<sup>17</sup>.

Entretanto, as transformações no samba entre as décadas de 1920 e 1930 vão além da dimensão das relações sociais de sexo e da sua forma do samba partido alto baiano para o samba Estácio. Uma delas foi a transformação dos ranchos carnavalescos em Escolas de Samba que, segundo Tinhorão (1998) surgiram por iniciativa dos sambistas do bairro Estácio “[...] de uma conversa entre um grupo de bambas do local resultou a formação de um bloco destinado a sair no Carnaval pacificamente ao som de sambas, como os ranchos saíam ao som de marchas” (Tinhorão, 1998, p. 292).

As escolas de samba se formam a partir de um universo que engloba diversas referências: dos ranchos carnavalescos (antes, pastoris e natalinos); dos batuques, tanto profanos como religiosos; e da música popular da época. São frutos, portanto, da articulação dessas diversas influências e de uma série de interesses políticos e sociais que marcam a primeira metade do século XX no Distrito Federal. Nessas origens, apresentam três aspectos intermediários entre a disciplina dos ranchos e a desordem dos blocos de sujeitos (aqueles

---

<sup>17</sup> Esse contexto irá determinar posteriormente a existência das mulheres sambistas (intérpretes, instrumentistas ou compositoras), propiciando um intenso preconceito social que marginaliza sua atuação nesse meio construído historicamente enquanto majoritariamente masculino. Bruno (2021) expõe em seu estudo parte de entrevistas com mulheres que se consagraram e constituíram um legado do samba, nas quais as mesmas afirmam categoricamente não se reconhecerem como sambistas, entre elas destacamos Elza Soares, Ivone Lara e Clara Nunes, expressando assim as marcas dessa discriminação em suas carreiras musicais.

caracterizados pelo improviso nas fantasias, nos instrumentos utilizados e no repertório musical): a dança espontânea, que substitui a rígida coreografia dos ranchos; o canto das baianas, a exemplo do coro das pastoras; e a cadência do recém-nascido samba “batucado” carioca. Criadas e desenvolvidas a partir do Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1930, ainda dentro de um propósito de recreação e sociabilidade, as escolas de samba logo foram incentivadas a competir entre si. As agremiações pioneiras, integradas majoritariamente por negros, desciam dos morros próximos ao Centro do Rio de Janeiro e dos subúrbios para a Praça Onze (Lopes e Simas, 2023, p. 116-117).

Inicialmente financiado pelos próprios grupos de sambistas e empresários bambas frequentadores do Estácio, no ano de 1935 ocorria o primeiro desfile oficial das Escolas de Samba patrocinado pela prefeitura do Rio de Janeiro. Vale aqui ressaltar que o financiamento público dos desfiles foi resultado de organização das Escolas que desde o ano de 1934 já contavam com uma entidade representativa que pleiteava o financiamento junto ao governo, a União Geral das Escolas de Samba (UGES). A partir da década de 1930, sobretudo a partir do estabelecimento da nova política econômica do Estado Novo durante o governo de Getúlio Vargas, a produção cultural das camadas mais baixas passaria a ganhar destaque no âmbito da política, da economia e da cultura nacional. Com a implantação da era da rádio (período entre 1932 e 1950, isto é, até o surgimento da televisão) vinculada à Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos, o intuito governamental estava ligado à construção de uma identidade nacional capaz de angariar a atenção e o fomento internacional, de modo que neste cenário, o samba tornou-se um símbolo utilizado para forjar um nacionalismo estruturado na ideia das “maravilhas nacionais” (Braz, 2018). Nesse sentido, para além de uma manifestação cultural popular, o samba torna-se então mercadoria

A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão (Marx, 2023, p. 113).

Mercadoria esta que levaria Carmen Miranda aos Estados Unidos na tentativa governamental de comercialização de produtos nacionais no exterior por meio do samba “O que é que a baiana tem”, composição de Dorival Caymmi. Embora as vestimentas remetesse ao estilo das baianas, o aspecto de mulher branca de traços finos de Carmen Miranda em nada remetia às origens do gênero musical, refletindo a ideia de embranquecimento da população brasileira e do racismo escamoteado pela ideologia do mito da democracia racial constituinte das estratégias do governo Vargas. A representação do samba pautada pelo governo no exterior, aos moldes burgueses europeus, demonstra um esforço para transformar o samba em um

símbolo nacional não com suas características próprias, mas afastando dele todas os aspectos derivados da cultura africana.

Na verdade, “o movimento mais amplo de tornar o samba um símbolo nacional do país impôs ainda mais restrições às mulheres, que raramente eram musicistas profissionais” (Burns, 2021, p. 59), tornando as mulheres negras cada vez mais invisibilizadas no meio cultural representativo do samba, reforçando os estereótipos construídos à época da escravidão dos seus papéis como ama de leite, objeto sexual, reprodutora, cozinheira, entre outros. O fato é que a sua política nacionalista viu na cultura nacional a possibilidade de manutenção da dominação sobre a classe trabalhadora, assim como a venda de produtos nacionais para fomento do mercado interno e a ocultação das reivindicações populares em torno das expressões da “questão social” e da “questão racial” por meio da valorização da cultura popular, tendo como maior instrumento o primeiro produto cultural popular puramente nacional, o samba, e utilizando sobretudo a sua forma de samba-exaltação.

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a Revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América” (Tinhorão, 1998, p. 299).

Embora o processo de americanização comece antes do pós-guerra (ali no final do período da ditadura do Estado Novo), será só mesmo a partir dos anos 1950, já no período formalmente democrático, que ele ganhará impulso, ainda no Rio de Janeiro, com fortes influências da música americana, a Bossa Nova, como uma evolução do precedente “samba-canção” (estilo musical nascente entre as décadas de 1930 e 1940) sob as influências culturais dos Estados Unidos. Diferentemente dos estilos musicais anteriores ligados ao samba, a bossa nova nasce em meio ao seio cultural, social e econômico de famílias da classe média branca, expressando o cenário de forte desigualdade instaurada no país, uma vez que os centros urbanos encontrava-se a influência americana em torno na burguesia, enquanto as periferias e os morros se encontravam cada vez mais povoados da população preta e pobre, isolados da alta sociedade e seus recursos políticos, estruturais, econômicos e culturais. Nas rádios da época explodia a bossa-nova dividindo o domínio da programação com estilos internacionais que ganhavam cada vez mais espaço na mídia nacional e com a Jovem Guarda que surgia entre o final dos anos

1950 e início dos anos 1960 (gênero musical brasileiro fortemente influenciado pela cultura “*rock in roll*” americana), logrando ao samba um momento de dificuldades, esquecimento e resistência.

Nos anos do governo Dutra, onde supostamente haveria um processo de redemocratização, o que se viu na realidade foi um avanço do poder estatal sobre o samba, simultaneamente a um movimento no qual as agremiações de Escolas de Samba recebiam uma ampliação do apoio comunista em suas atividades. De acordo com Braz (2018) o legado de Vargas do nacionalismo que prevaleceu durante o governo Dutra se expressa no Carnaval através de aspectos como a louvação às belezas e virtudes nacionais presentes sobretudo nas letras dos sambas-enredo da época. Entretanto, em um cenário contraditório, ao mesmo tempo em que o samba era utilizado como maior representação de brasilidade, isto é, como elemento central da identidade brasileira, na indústria cultural o que acontecia era um privilegiamento de estilos musicais imbuídos de uma cultura de massa, em detrimento de estilos populares entre os quais o samba se configura como o mais tradicional. Entre as décadas de 1960 e 1970, mediante a ditadura militar, o que se confere cenário cultural brasileiro é um movimento de acirramento da disputa ideológica entre as classes antagônicas no qual, por um lado, expandia-se a Bossa Nova e a Jovem Guarda (onde a juventude das classes médias urbanas expressavam ideias provenientes da ideologia dominante). Por outro lado, o samba expressava aos poucos um crescimento, mantendo-se em resistência contra as influências americanas na cultura brasileira na indústria cultural, resistência essa que neste período passara a ganhar o apoio tanto de movimentos políticos populares quanto de grupos de direita, mediante a política nacionalista militar. Sobre essas tendências da indústria cultural da época (Burns, 2021) faz um panorama do ano de 1965 de acordo com os dados da Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem):

De acordo com a análise que o pesquisador apresenta dos dados da Nopem, a Bossa Nova estava presente em oito dos cinquenta principais álbuns ou compactos de sucesso de 1965: *A bossa é nossa*, de Miltinho; *Dois na bossa*, de Elis Regina e Jair Rodrigues; *Quem te viu, quem te vê*, de Chico Buarque; *Minha namorada*, de Os cariocas; *Carcará*, de Nara Leão; *Arrastão*, de Edu Lobo; *Inútil paisagem*, de Nana Caymmi; e *Reza*, do Tamba Trio. Dos cinquenta maiores sucessos naquele mesmo ano, 15 eram estrangeiros, 17, álbuns românticos e seis de samba. [...] O álbum de Elza Soares, *A bossa negra*, lançado em 1961, é um exemplo do descontentamento dos sambistas com essa nova realidade, em que a música “tradicional” brasileira foi substituída por outros ritmos (Burns, 2021, p. 85).

Somente em meados da década de 1970 e início da década de 1980, em um contexto de declínio do domínio militar e de construção política de um processo de redemocratização da

sociedade brasileira, o samba passa novamente a ser destaque na mídia nacional. O ambiente das casas noturnas da Zona Sul do Rio de Janeiro foi o palco sob o qual começaram a ganhar destaque os nomes do samba, como Dona Ivone Lara, Elza Soares, Paulinho da Viola, Cartola e Adoniran Barbosa. Como se pode perceber, além da resistência ao americanismo no Brasil em prol da constituição de uma cultura brasileira nacional-popular, nessa década o samba expressa modificações na sua estrutura diante da participação feminina como cantoras e compositoras. Ainda que suas participações fossem marcadas na indústria cultural pelo estigma historicamente associado às mulheres negras, em decorrência do racismo enraizado na sociedade brasileira desde o período escravocrata, seus discos só eram aceitos e valorizados caso se mantivessem no âmbito do samba (um gênero visto socialmente marginalizado, embora imerso em contradições). A relação entre Elza Soares e sua carreira musical é expressão desse aprisionamento, como demonstra Bruno (2021); considerada uma das maiores sambistas da história, com uma discografia que emprega o nome *samba* no título de pelo menos dez discos, sem contar com os demais que fazem parte do gênero como *A bossa negra* (1961) e *Sangue, suor e raça* (1972); a cantora enfrentou dificuldades para garantir sua subsistência entre as décadas de 1960 e 1990, de modo que somente durante os anos 2000 alcançou algum reconhecimento, não coincidentemente, quando se afastou do samba em suas composições.

Ela tem uma consciência clara desse fenômeno, como demonstrou em nosso bate-papo, que aconteceu em 2019. “*O reconhecimento que eu tive agora, nunca consegui como cantora de samba. Não tem explicação. Você vê a diferença desses últimos discos que eu fiz? Que diferença pra época do samba, que mudança! Não sei por que ainda existe esse preconceito com o samba. É a música do Brasil, nossa música! Mas ainda sofre muito. Foi preciso a BBC vir de lá da Inglaterra pra ver tudo isso e me dar o título de maior cantora do milênio. O reconhecimento veio primeiro de fora*”, conta Elza (Bruno, 2021, p. 287).

Destarte, compreendemos a situação das mulheres no samba marcada por duas dimensões que se manifestam ao longo do seu desenvolvimento: no seu momento de gênese e popularização (décadas de 1930 e 1940) havia um intenso preconceito social em torno da participação feminina no samba proveniente das relações patriarcais de sexo capitalistas que se consolidavam no país por meio da industrialização; e posteriormente, em um momento de disputa pela hegemonia na indústria cultural (entre as décadas de 1960 e 1970), embora sua participação tenha sido ampliada, permanecia vinculada às posições sociais de desvalorização e subalternização.

Diante destas e de tantas outras contradições que permeiam a construção, a popularização e o avanço da visibilidade do samba na sociabilidade brasileira, o entendemos como um gênero que para ser compreendido em seu sentido próprio de uma manifestação popular de resistência inserida em uma dinâmica de superexploração, implica o conhecimento dos processos políticos constituintes da formação social brasileira que formularam no país uma “questão social” e uma “questão cultural” específicas, por esta razão nos debruçaremos sobre tais questões nos próximos capítulos. O samba é construído como parte de uma cultura de resistência às determinações de sexo, raça e classe impostas pelo passado colonial e pelos processos de consolidação capitalista no Brasil. Por este motivo, se faz pertinente o aprofundamento teórico em torno de tais desdobramentos sócio-históricos do país.

#### 4 “NEGRO SEM EMPREGO, FICA SEM SOSSEGO”: IMPACTOS DA CONSOLIDAÇÃO CAPITALISTA NA FORMAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA

Como já sinalizado nos capítulos anteriores, o processo sócio-histórico de construção das relações sociais e de constituição capitalista à nível mundial impactaram de maneira determinante a formação da cultura brasileira, devido à condição de dependência na qual o país é inserido na dinâmica mundial de evolução das forças produtivas<sup>18</sup> durante a consolidação do capitalismo enquanto sistema hegemônico. Na concepção da Teoria Marxista da Dependência (TMD), a dinâmica de desenvolvimento internacional desigual capitalista impõe relações de dominação-dependência entre Estados independentes, de modo que em territórios nos quais a inserção no mercado mundial se deu na condição capitalismo dependente, além das leis gerais, vigoram leis de tendência particulares. Nesse sentido, a partir da teoria do valor, Marini (2022) apresenta uma dessas especificidades na forma como as economias dependentes lançaram mão de um regime de superexploração pautado pelo Estado *burguês* na tentativa de contrabalancear as transferências de mais-valia condicionadas pela dependência financeira e tecnológica das economias dominantes. Trazendo essa percepção para o âmbito da cultura, (Borja, 2023) assinala que o modo de vida das classes subalternas nesses territórios apresenta particularidades condicionadas pela situação de superexploração, e, portanto, pela condição de dependência.

Por essa razão para que possamos compreender as especificidades que acarretaram a formação da “questão cultural” e da “questão social” expressas no samba e, portanto, na obra de Dona Ivone Lara, é necessário um entendimento acerca dos rebatimentos da consolidação capitalista mundial na formação econômica, política e social brasileira. Para tanto, iniciemos o percurso teórico em torno da historicidade da exploração, tendo em vista o seu caráter essencial para o desenvolvimento das relações dominação-dependência portadas pelo modo capitalista de produção. O ponto fulcral para que o sistema capitalista pudesse se desenvolver no mundo foi o surgimento do excedente nas forças produtivas, pois permitiu a acumulação e a troca dos produtos do trabalho, que nesta relação assumem a forma de mercadorias. É a partir do seu surgimento que as primeiras formas de comércio e as comunidades ditas primitivas começam a

---

<sup>18</sup> Quando falamos de forças produtivas estamos nos referindo à concepção marxiana do conjunto dos elementos que fazem parte da produção dos produtos do trabalho. Os meios de trabalho (que englobam as condições materiais necessárias para o desenvolvimento do trabalho), os objetos de trabalho (que envolvem as matérias primas que sofrerão modificações até se transformarem em produtos) e a força de trabalho (a energia humana capaz de modificar as matérias disponíveis na natureza para satisfação de suas necessidades) formam a base do sistema produtivo, independente de qual seja o modo de produção.

passar por uma série de transformações em suas relações sociais; entre as quais a acumulação dos produtos do trabalho possibilita a exploração do trabalho de outrem para a apropriação privada.

Primeiramente vale salientar que a evolução das forças produtivas a que nos referimos, acontece no seio das relações sociais de produção e é, portanto, determinada pelo regime de propriedade dos meios de produção fundamentais no qual está inserida. Destarte, se antes, nas comunidades primitivas, as relações sociais eram de cooperação (ausentes de propriedade privada, o que impossibilitava a exploração), nos modos de produção posteriores, assim como no capitalismo, essas relações são determinadas pelo regime da propriedade privada, isto é, por um antagonismo de classes.

[...] às *relações sociais de produção*, que as especificam historicamente e que são determinadas pelo *regime de propriedade* dos meios de produção fundamentais. Se a *propriedade dos meios de produção fundamentais é coletiva* (como na comunidade primitiva), tais relações são de cooperação e ajuda mútua, porque os produtos do trabalho são desfrutados coletivamente e nenhum membro do grupo humano se apropria do fruto do trabalho alheio; se tal propriedade é *privada, particular* (de um membro do grupo, de um conjunto de membros), as relações decorrentes são de antagonismo, posto que os proprietários dos meios de produção fundamentais apropriam-se dos frutos do trabalho dos produtores diretos, ou seja, estes são *explorados* por aqueles (tal como ocorreu, como logo veremos, a partir da dissolução da comunidade primitiva) (Netto, Braz, 2012, p.71).

Por meio de forças tanto institucionais quanto ideológicas, o modo de produção implica sobre a totalidade da vida social e todos os seus produtos, sejam esses materiais, culturais, políticos, econômicos ou espirituais, entre seus movimentos contraditórios e antagônicos. Deste modo, incide também sobre as formas de consciência geradas no seio das relações sociais de produção, uma vez que “não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (Marx, 1982, p.25). Assim, ao longo da história as transições entre um modo de produção e outro acarretaram transformações que abrangem a totalidade da vida social, incidindo materialmente e imaterialmente sobre os modos de vida dos indivíduos. Na transição da comunidade primitiva para o escravismo, a partir do surgimento da apropriação privada do excedente, a totalidade da vida social é inserida em um processo de divisão social do trabalho que subordina e explora artesãos e camponeses expropriados de suas terras, ao mesmo tempo que o processo produtivo se amplia para as esferas da circulação e de consumo. A partir do regime da propriedade privada e da divisão da sociedade entre classes sociais antagônicas, a produção de produtos de trabalho

passa agora a ser destinada à troca de mercadorias<sup>19</sup>, se instaura o comércio de acordo com um sistema de equivalências, assim como inaugura-se a instituição que se tornara soberana em torno do poder político e que funciona como veículo de legitimação dos interesses da classe dominante sobre as classes subalternas, o Estado:

A forma de família que corresponde à civilização e vence definitivamente com ela é a monogamia, a supremacia do homem sobre a mulher e a família individual como unidade econômica da sociedade. A força da coesão da sociedade civilizada é o Estado, que é [...] o Estado da classe dominante e, de qualquer modo, essencialmente uma máquina destinada a reprimir a classe oprimida e explorada. Também são características da civilização: por um lado, a fixação da oposição entre a cidade e o campo como base de toda a divisão social do trabalho e, por outro lado, a introdução dos testamentos, por meio dos quais o proprietário pode dispor dos seus bens ainda depois de morto (Engels, 1963 *apud* Netto, Braz, 2012, p. 79).

Ao se encerrar a fase do modo de produção escravista no Império Romano (pelo impacto das invasões bárbaras em seu território e pela baixa produtividade do escravismo no processo produtivo), gradativamente surge na Europa o feudalismo<sup>20</sup>, o novo modo de produção que irá perdurar por séculos estruturando a sociedade de acordo com seus novos moldes. Este momento da história foi decisivo na estruturação do capitalismo, tendo em vista que foi a partir da crise do feudalismo e do estabelecimento do comércio nas rotas Orientais que surge a necessidade de uma “mercadoria” capaz de sintetizar uma medida de quantidade de valor equivalente nas relações de troca e que possa ser trocada por qualquer outra mercadoria. Nesse sentido, o *dinheiro* surge como moeda de troca devido à necessidade de um meio de troca a

---

<sup>19</sup> A mercadoria sob a teoria do valor-trabalho é composta por duas dimensões, por um lado o seu valor de uso, de caráter qualitativo, que expressa a utilidade de um objeto em satisfazer determinada necessidade humana, atingindo o seu fim por meio do consumo; por outro lado, o seu valor de troca, de caráter quantitativo (mediante a quantidade de trabalho cristalizada), que expressa a capacidade de ser trocada por outra mercadoria, e que somente ocorre quando inserida no seio de uma relação social de equivalências. Essa perspectiva tem no trabalho a sua centralidade, uma vez que este é o elemento fundante do valor que se confronta entre duas mercadorias. Enquanto o valor de uso é manifesto na esfera da produção, o valor de troca se manifesta na esfera da circulação.

<sup>20</sup> A sociedade feudal se dividia basicamente entre três “classes sociais” ou “estamentos”: os nobres, detentores das propriedades nas quais seriam cultivadas as terras; os servos, trabalhadores submissos ao senhor das terras a quem pagavam tributos; e o clero, que representava a Igreja Católica, com seu alto poder de intervenção tanto econômica quanto política e ideológica. As relações sociais de classe eram então polarizadas entre os interesses da nobreza e os interesses dos camponeses (servos). Como não havia a figura Estatal tal como temos na sociabilidade capitalista, a Igreja Católica era a instituição que realizava o papel de intervenção nas dinâmicas societárias como poder de Estado, de onde emanavam os ordenamentos jurídicos, coercitivos e ideológicos, garantindo à classe dominante a sua soberania.

através do estabelecimento de relações de equivalência, e como equivalente de troca, generaliza-se (ou universaliza-se) nas fases iniciais do capital mercantil<sup>21</sup>.

O declínio do sistema feudal europeu ocorreu em um longo processo histórico que desemboca em meados do século XVIII, sendo substituído pelo domínio dos Estados absolutistas, que apesar de constituírem a burocracia, a consolidação de um poder político e o fortalecimento do capital mercantil; não tiveram a potência capaz de extinguir a disputa de poder político e econômico que antagonizava os nobres e comerciantes, acarretando uma série de revoluções burguesas. A Revolução Gloriosa, a Revolução Anglicana e a Revolução Francesa são exemplos emblemáticos de tais conflitos que culminaram na construção da hegemonia política, econômica e cultural burguesa e na consolidação do *Estado burguês*. Este modelo de Estado, que prevalece até os dias atuais, de acordo com Marx (2008), mobiliza uma *superestrutura*, que responde por um conjunto de instituições que fornecerão os aparatos políticos-jurídicos e ideológicos necessários para a manutenção da hegemonia burguesa e para a efetivação dos seus interesses capitalistas; e uma *infraestrutura* composta pelo complexo tecido de relações sociais imbricadas entre as relações de produção e as forças produtivas, isto é, a base da sociedade onde se estruturam a produção e a reprodução da vida.

A partir do Estado *burguês* se instaura na sociedade o que Marx denomina de emancipação política, através da igualdade formal e abstrata estabelecida entre os indivíduos mediante suas relações com a mercadoria. Ora, todos são iguais na medida que todos possuem ao menos uma mercadoria para se inserir nas relações de troca, ao menos a única mercadoria possível de troca que já nos é inerente enquanto indivíduos, a força de trabalho. Deste modo, a mercadoria em Marx (2023) é uma *forma* assumida por quaisquer objetos quando inseridos em uma relação de troca na qual se implica um valor de uso. A *força de trabalho* é então uma que se faz imprescindível para a transformação do dinheiro em capital, portanto imprescindível ao desenvolvimento capitalista, uma vez que é a única mercadoria capaz de gerar *mais valor*<sup>22</sup>.

Num primeiro momento, dinheiro e mercadoria são tão pouco capital quanto os meios de produção e de subsistência. Eles precisam ser transformados em capital. Mas essa transformação só pode operar-se em determinadas circunstâncias, que contribuem para a mesma finalidade: é preciso que duas espécies bem diferentes de possuidores de mercadorias se defrontem e estabeleçam contato; de um lado, possuidores de dinheiro, meios de produção e meios de subsistência, que buscam valorizar a quantia de valor de que

---

<sup>21</sup> Vale ressaltar que essa dinâmica colaborou com o fortalecimento das relações de acumulação e centralização de riquezas pelo grupo dos comerciantes (que se consolidará como o grupo social que prevalecerá na estrutura capitalista, a burguesia).

<sup>22</sup> Aqui nos referimos à concepção marxiana de formação da *mais valia* na sistemática capitalista.

dispõem por meio da compra de força de trabalho alheia; de outro, trabalhadores livres, vendedores da própria força de trabalho e, por conseguinte, vendedores de trabalho (Marx, 2023, p. 786).

É a partir da produção de riqueza excedente e da valorização do capital viabilizadas pela força de trabalho e mediada pelo Estado *burguês* que se torna possível a *acumulação primitiva do capital* (Marx, 2023). A relação de compra e venda da força de trabalho tem como marco histórico o momento pós Lei de Cercamentos, quando uma grande massa populacional de camponeses e artesãos foram expulsos das terras comunais (que agora se tornam por meio da mediação estatal, propriedade privada) sendo condicionados a buscar novas formas de sobrevivência migrando para os centros urbanos, nos quais as relações de troca de mercadorias já eram estabelecidas e mais desenvolvidas, inclusive a compra e venda da força de trabalho. Com a chegada simultânea de milhares de “novos trabalhadores” expropriados da área rural, a indústria emergente experimentou um processo de expansão acelerada, com expressivo aumento na sua produtividade, simultaneamente a um processo de extrema *pauperização* da classe trabalhadora, em razão das extensas jornadas de trabalho e dos baixos salários.

A força de trabalho existe apenas como disposição do indivíduo vivo. A sua produção pressupõe, portanto, a existência dele. Dada a existência do indivíduo, a produção da força de trabalho consiste em sua própria reprodução ou manutenção. Para sua manutenção, o indivíduo vivo necessita de certa quantidade de meios de subsistência. Assim, o tempo de trabalho necessário à produção da força de trabalho corresponde ao tempo de trabalho necessário à produção desses meios de subsistência, ou, dito de outro modo, o valor da força de trabalho é o valor dos meios de subsistência necessários à manutenção de seu possuidor (Marx, 2023, p. 245).

Esse caráter contraditório entre capital e trabalho imanente do modo de produção capitalista, é o fator motriz da geração por um lado de riquezas, por outro de miséria e subordinação. De acordo com Marx (1985, p. 117)

Dia pós dia, torna-se mais claro que as relações de produção nas quais a burguesia se move não têm um caráter uno, simples, mas um caráter de duplicidade; que, nas mesmas relações em que se produz a riqueza, também se produz a miséria; que, nas mesmas relações em que há desenvolvimento das forças produtivas, há uma força produtora de repressão; que essas relações só produzem a *riqueza burguesa*, isto é, a riqueza da classe burguesa, destruindo continuamente a riqueza dos membros integrantes dessa classe e produzindo um proletariado sempre crescente.

Deste modo, o surgimento do capitalismo é também o surgimento da “questão social” na sociedade. Pela primeira vez na história a pobreza e a miséria não são fenômenos sociais provocados pela escassez de recursos naturais ou pelo baixo nível de desenvolvimento das forças produtivas, mas sobretudo pela apropriação privada da riqueza socialmente produzida (Santos, 2012). Os elementos fomentadores desse caráter contraditório no capitalismo estão relacionados à organização das forças produtivas no esquema de classes sociais (que se define pela posse, ou não, dos meios de produção); à exploração da força de trabalho para extração do mais-valor; à transformação de dinheiro em capital e à concentração e centralização do capital gerado por meio dessa acumulação. Pois, para atingir o seu objetivo, a burguesia capitalista prescinde de circunstâncias que possibilitem a valorização do seu capital, isto é, que o dinheiro aplicado na produção de mercadorias retorne ao processo produtivo em forma de excedente; e tal objetivo somente poderia ser alcançado pela exploração da força de trabalho.

Deste modo, a fase inicial capitalista, do capitalismo comercial (mercantil)<sup>23</sup> principia o processo a que Marx (2023) se refere como *acumulação primitiva do capital*. Nesse processo ocorre a *subsunção formal* do trabalho ao capital, ao passo que reúne um grupo de trabalhadores para realizar atividades produtivas inseridos numa dinâmica de cooperação, sob a supervisão capitalista. Em um curto período essa dinâmica é transformada ao incorporar processos de fragmentação dos processos produtivos e especialização do trabalho. Assim, os trabalhadores são expropriados do controle sobre suas produções, controle este que agora é assumido pelo capitalista, de modo que se estabelece a *subsunção real* do trabalho ao capital (através da formação da manufatura, uma vez que foi consolidada a separação e a hierarquização entre a execução das atividades produtivas e a sua administração), assim como a relação antagônica entre capital e trabalho<sup>24</sup>, intrínseca desse sistema<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> É neste período, de grande importância para o decorrer da nossa pesquisa, em que ocorrem transformações significativas na história da humanidade e nas relações entre territórios de longas distâncias. Nesse momento histórico ocorrem os fenômenos das expedições marítimas e do estabelecimento de relações coloniais de exploração, as chamadas “Grandes Navegações”. Tais expedições que reuniam os grupos mercantis europeus na busca por rotas que permitissem a ampliação de suas transações comerciais, resultaram em um enorme processo de confrontos armados e conquistas de territórios, desembocando na primeira Divisão Internacional do Trabalho (DIT); que consistia na divisão dos países entre colônias (territórios invadidos que tinham as matérias primas e brutas exploradas e exportadas para fins de expansão da produção industrial) e metrópoles (que se apropriavam da riqueza extraída das colônias, para a própria produção e acumulação de capitais).

<sup>24</sup> Segundo Netto (2007), na dinâmica capitalista a força de trabalho vê limitada a sua capacidade teleológica do homem enquanto ser social, e passa a ser vendida como única forma de garantia de subsistência da população expropriada de seus meios de produção.

<sup>25</sup> Coutinho (2013), demonstra que a exploração foi o ponto essencial nesse processo de transição da subordinação formal para a subordinação real da sociedade brasileira ao capital internacional, por possibilitar uma maior extorsão dos valores de uso produzidos pelo valor-trabalho. Isto porque diante

Nesse contexto ocorrido entre os séculos XVI e XVIII, o Brasil é inserido nas relações sociais e econômicas mundiais ao ter seu território invadido por Portugal, que estabelece a relação de Metrópole e Colônia, havendo assim a “licença” econômica de explorar seus recursos naturais para seu próprio desenvolvimento legitimada pelo Pacto Colonial<sup>26</sup>. É a partir deste momento, na condição de Colônia de Portugal<sup>27</sup>, que consideraremos aqui neste estudo, como o momento de germinação do que chamamos de formação social brasileira. Devido às relações de poder e violência constituintes desse processo de dominação, os povos originários foram condicionados ao trabalho forçado em favor da obtenção do lucro pelo reino português. Seja pelas vias da violência ou da catequizaçã<sup>28</sup>, a tentativa de dominação não se efetivou devido a resistência dos povos indígenas, acarretando um cenário de importação de grandes contingentes africanos capturados para escravização na colônia portuguesa.

A escassez de força de trabalho, portanto, é que move Portugal na direção do revigoramento da escravidão na era moderna, uma vez que exploravam a costa da África e passaram a comercializar negros. Além de solucionar o problema da mão de obra, esse foi um dos mais rentosos negócios lusitanos num período que cobre cerca de três séculos. Essa informação é fundamental para que se possa compreender que a escravidão no Brasil, portanto, nada tem a ver com o modo de produção escravista: esse tipo de força de trabalho foi utilizada já no contexto do capitalismo de natureza comercial (Santos, 2012, p. 56-57).

O movimento de Independência do Brasil modificou sua interação com o sistema econômico mundial emergente, tendo em vista que rendeu ao país uma dívida externa primária com a Inglaterra devido ao empréstimo concedido para fins indenizatórios à Coroa Portuguesa pela perda da relação de dominação colonial. A era monárquica ocorre então no Brasil em um primeiro momento, entre 1822 e 1850, no qual se institui a monarquia; e se divide em um segundo momento entre 1850 e 1889, período no qual ocorre o processo de sua real consolidação política e econômica (Santos, 2012). A marca do primeiro momento da monarquia brasileira se expressa na formação dos déficits na balança comercial devido não somente à

---

da relação antagônica entre capital e trabalho, a divisão das forças produtivas entre quem detém os meios de produção e quem detém apenas sua força de trabalho se desenvolve não somente em escalas nacionais, mas fundamentalmente internacionais.

<sup>26</sup> Acordos firmados entre as metrópoles europeias que formalizavam a relação de exclusividade nas relações comerciais com suas colônias.

<sup>27</sup> Em um primeiro momento, o Brasil é visto apenas como um espaço de produção e fornecimento de matéria-prima, que seria exportada para a fins comerciais da metrópole. Entretanto, com o esgotamento do pau-brasil (árvore da qual a madeira era extraída e exportada, sendo a principal atividade produtiva da colônia até então) ampliam-se as formas de exploração

<sup>28</sup> Processo de tentativa de controle dos povos originários por meio da via da ideologia e da religião católicas, efetivada pelos grupos de padres e cardeais, os jesuítas.

dívida externa recém adquirida, como também devido à sua incipiente capacidade de produção destinada à exportação (baseada na produção cafeeira e açucareira viabilizada pelo trabalho escravo) em relação aos altos índices de importação de produtos industrializados ingleses e europeus. No pós-Independência a necessidade imperante das elites burguesas de construção de uma sociedade nacional<sup>29</sup> voltada à expansão da economia enfrentou dificuldades, posto que a ruptura colonial não resultou de processos revolucionários populares. Nesse sentido Fernandes (2020) aponta que o estatuto colonial foi condenado e superado como estado jurídico-político, em detrimento da sua superação material, social e moral, que iria se perpetuar e fundamentar o processo de construção de uma sociedade nacional. Já Tinhorão (1974) sinaliza o fato de o início da nossa formação social ter sido marcado pela inexistência de um povo pelo menos nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa.

Em paralelo a esse momento específico do processo de desenvolvimento da formação social brasileira que abordamos até aqui, se desencadeava na Inglaterra e nos demais países europeus a Segunda Revolução Industrial, a qual acarretaria consequências em escala internacional, incidindo inclusive de forma basilar sobre a constituição da estrutura de classes no Brasil. Ocorrida entre meados do século XIX, sobretudo na Europa, ela foi fundamental para a formação uma burguesia industrial possuidora de um imenso contingente de capital concentrado que dará início à segunda fase capitalista, do capitalismo concorrencial (liberal), com a criação do mercado mundial, isto é, da mundialização do capital.

Sobre a base da *grande indústria* (a *indústria moderna*), que provocará um processo de *urbanização* sem precedentes, o capitalismo concorrencial criará o *mercado mundial*: os países mais avançados (e, neste período, a liderança estará com a Inglaterra) buscarão matérias brutas e primas nos rincões mais afastados do globo e inundarão todas as latitudes com as suas mercadorias produzidas em larga escala – estabelecem-se vínculos econômicos (e culturais) entre grupos humanos separados por milhares e milhares de quilômetros. Povos, nações e Estados situados fora da Europa, que se mantinham isolados resistindo com recursos de força, são agora integrados

---

<sup>29</sup> Vale aqui lançar luz ao fato de que o Brasil em seu vasto território foi um âmbito de desenvolvimento desigual não só em relação ao exterior, mas também em seu interior, isto é, configura em sua existência áreas territoriais que vivenciam etapas distintas de desenvolvimento (Sodré, 1990). Essa desigualdade que provém como um efeito da colonização e permanece até a contemporaneidade, se fundamenta no processo de modernização desigual das regiões que privilegiou primeiramente as regiões litorâneas do Nordeste, e em seguida passa por uma fase de migração das atividades da Coroa Portuguesa para o Sudeste brasileiro. Certamente essa configuração impactou fortemente na formação das relações sociais através dos processos de urbanização dos centros das cidades; assim como na distribuição territorial e na elaboração de estratégias de sobrevivência dos povos originários indígenas ou ainda dos povos africanos transplantados na América para escravização.

mais pela invasão comercial que pela intervenção militar (ainda que esta nunca tenha sido deixada de lado [...]) (Netto, Braz, 2012, p. 185).

Dois princípios fundamentais para a reprodução do capital que se desenvolvem nessa fase concorrencial são os da *centralização* e da *concentração* de capitais. Com o estabelecimento da livre concorrência, estava posto não somente a liberdade comercial abrangente, mas também as discrepâncias entre os grandes, os pequenos e os médios comerciantes<sup>30</sup>. Na tradição marxista esses princípios são apreendidos a partir da lógica da chamada composição orgânica do capital, que se dá na relação entre os elementos que constituem a mercadoria no âmbito de sua produção. Nos termos marxianos, a composição orgânica do capital ocorre na razão entre *capital constante* (expresso em maquinários e outros meios de produção) e *capital variável* (que se expressa na força de trabalho). Desta forma, quanto maior for o capital constante pertencente àquele capitalista, maior sua produtividade, logo, maior capacidade de extração da mais-valia, e o mesmo para o contrário. Não obstante a taxa de lucro é calculada mediante a taxa de mais-valia, fracionada pelo montante da soma dos capitais constante e variável. Assim, para o alcance de uma extração de mais-valia cada vez maior nos processos produtivos, maior é também a necessidade de exploração do trabalho e de acumulação e *concentração* de capital na posse de um mesmo capitalista.

A evolução das relações de concentração capitalista nesses moldes acarretou um processo de *centralização* do capital, isto é, um processo caracterizado pela união de grandes capitais já existentes para fins de criação de um monopólio comercial. Em decorrência do desenvolvimento desses processos durante a segunda fase da Revolução Industrial, como forma de cooperação capitalista os grandes empresários passam a associar seus capitais a fim de ampliar seus monopólios e comprimir a concorrência com os pequenos e médios capitalistas. Evidentemente essa configuração econômica e social torna a luta de classes polarizada, resultante do antagonismo entre capital e trabalho: criando por um lado contextos de união da classe trabalhadora na busca por melhores condições de trabalho e sobrevivência; por outro

---

<sup>30</sup> Se por um lado os dois últimos enfrentavam dificuldades para se manter em meio à intensa concorrência, os primeiros utilizavam da sua riqueza já acumulada para ampliar sua acumulação, por meio dos lucros propiciados tanto pela grande indústria quanto pelas relações comerciais internacionais. A lógica que interessa explicitar aqui é a de que a partir da Revolução Industrial os processos de inovação tecnológica facilitaram a intensificação e a redução dos custos da produção, contudo, somente as camadas burguesas industriais poderiam investir grandes quantidades de capital para fins de inovação tecnológica; abrindo margem para um sistema de desigualdade entre os próprios comerciantes mediante a configuração da acumulação capitalista neste estágio.

uma burguesia industrial que se fortalecia cada vez mais em torno da exploração, do monopólio e da acumulação capitalista moderna.

Nessas condições a “questão social” é acirrada devido aos processos de trabalho implementados para aumentar a lucratividade da produção, o Taylorismo e o Fordismo: sistemáticas organizacionais industriais elaboradas pela classe burguesa que embora apresentassem diferenças, ambas tinham em comum a implementação de maquinários e processos de trabalho ultrafragmentados que visavam o alcance da máxima produção no menor tempo e com os menores custos arraigados. Fundamentadas sobretudo no controle ideológico da classe trabalhadora, a fim de evitar as rebeliões que emergiam devido às péssimas condições de trabalho, jornadas intensas e quase ou nenhum de fato garantia assegurada pelos salários baixíssimos; tais metodologias encontraram no moderno Estado *burguês* o meio fundamental a exercer a mediação e o controle de tais relações de classe exploratórias, complexas e antagônicas. O moderno Estado burguês apresenta transformações ocorridas na perspectiva ideológica burguesa sobre as relações sociais; se anteriormente nesses países de economia dominante a burguesia liderara movimentos revolucionários pelo fim da ordem estabelecida através de princípios de liberdade, igualdade e fraternidade; agora essa burguesia requisitava um Estado capaz de manter a ordem estabelecida tal como se encontrara, isto é, conservada sob o seu domínio e repressão. Entretanto,

O conservadorismo burguês, porém, não impediu que segmentos capitalistas mais lúcidos compreendessem a ineficácia de respostas puramente repressivas ao movimento operário. Com essa compreensão, tais segmentos deixavam de se opor a medidas estatais que oferecessem mínimas garantias aos trabalhadores (como a limitação legal da jornada de trabalho, a regulamentação do trabalho feminino e infantil etc.) e passaram até a defender *reformas sociais* que reduzissem os *efeitos* da exploração sobre os trabalhadores. Evidentemente, esse reformismo burguês tinha um limite absoluto: a propriedade privada dos meios fundamentais de produção – o direito a ela permaneceria intocado, como se fosse um *direito natural*. (Braz, Netto, 2012, p. 188).

Desta forma a associação entre Estado e burguesia implementa uma série de ações arraigadas na concepção de contenção de processos revolucionários que emergiam no seio do proletariado devido ao acirramento da “questão social”. Dentre essas ações (que posteriormente seriam importadas para a consolidação do sistema capitalista no Brasil) estavam aquelas de sentido repressivo, contudo, estavam também aquelas de cunho político/econômico e ideológico: como a efetivação dos primeiros direitos dos trabalhadores; o controle disciplinador da classe trabalhadora através dos princípios religiosos (o que demarca a importância da Igreja

como parte da superestrutura do capital abordada na teoria marxista); e a disseminação de ideias que mistificavam os processos de exploração, implantando o imaginário de união nacional em torno do progresso das forças produtivas como se as fossem o progresso da humanidade como um todo. Outro cunho das ações de estratégias burguesas era de busca pela ampliação e manutenção do capital no contexto industrial, uma dessas ações que chegou a determinar a configuração das bases da formação social brasileira, foi a que partiu da necessidade de ampliação do mercado externo, isto é, nos termos de Fernandes (2009), da dominação externa do capital industrial.

Ao longo do Segundo Reinado do Império brasileiro (1840 a 1889) a economia fundamentava-se sobretudo na produção cafeeira exportadora para os EUA e países europeus, no entanto, com a extinção do tráfico de pessoas escravizadas a partir do ano de 1850 pela pressão da expansão capitalista das economias dominantes e a sua necessidade do “trabalho livre”, essa economia entra em decadência. Tendo o trabalho escravo como maior fonte de exploração do trabalho e geração de riquezas, a produção cafeeira se vê ameaçada devido ao avanço das forças produtivas industriais, uma vez que a produção nos moldes coloniais estava à margem dos interesses capitalistas, tendo em vista os obstáculos postos à ampliação do mercado internacional. Neste cenário a alternativa que possibilitou a continuidade do poderio da aristocracia cafeeira/açucareira foi a de explorar a força de trabalho escrava remanescente em solo brasileiro no âmbito do campo em conjugação com o trabalho de imigrantes no âmbito urbano, haja vista que essa (diferentemente da anterior) era uma força de trabalho especializada já inserida e disciplinada nos processos produtivos capitalistas.

Acerca desse processo de formação econômico-social determinado pelas novas relações sociais de produção colocadas pelo processo de incorporação do modo de produção capitalista, Netto e Braz (2012) afirmam:

Na verdade, a análise histórica demonstra que, nas sociedades que sucederam à comunidade primitiva, havendo sempre um modo de produção dominante, ele subordina formas remanescentes de modos já substituídos, formas que se apresentam como vestígios mais ou menos fortes do passado – podendo mesmo, em certos casos, ocorrer a combinação de formas de mais de um modo de produção numa sociedade determinada. Por isso, emprega-se a expressão formação econômico-social (ou, simplesmente, formação social) para designar a estrutura econômico social específica de uma sociedade determinada, em que um modo de produção dominante pode coexistir com formas precedentes (e, mesmo, com formas que prenunciam elementos a se desenvolverem posteriormente) (Netto, Braz, 2012, p. 74).

Nesse sentido, a dinâmica do capitalismo internacional e sua dominação sobre os países de economia dependente estruturaram a formação econômica e sócio-histórica brasileira por meio do estabelecimento de relações de desigualdade, de antagonismos de classe, de poder, hierarquia, dominação e dependência de maneira mista e combinada. O modelo escravocrata, o processo colonizatório, a superexploração da força de trabalho e os aparatos ideológicos do capital foram os principais pilares na constituição do tecido social do país e das suas particularidades políticas, econômicas e socioculturais. “A simples duração do escravismo brasileiro mostra a importância que teve na nossa formação econômica e social” (Sodré, 1990, p. 80). Destarte, muito além de uma transição política e econômica, a forma como ocorreu a extinção do trabalho escravo no Brasil acarretou um conjunto de processos sociais de exploração imbricados entre relações de sexo, raça e classe que se perpetuaram ao longo do tempo até os dias atuais.

A abolição da escravatura não eliminou o problema do negro. A opção pelo trabalhador imigrante, nas áreas mais dinâmicas da economia, e as escassas oportunidades abertas ao ex-escravo, em outras áreas, resultaram em uma profunda desigualdade social da população negra. Fruto em parte do preconceito, essa desigualdade acabou por reforçar o próprio preconceito contra o negro. Sobretudo nas regiões de forte imigração, ele foi considerado um ser inferior, perigoso, vadio e propenso ao crime; mas útil quando subserviente (Fausto, 1997 *apud* Santos 2012, p.66).

O cenário que se forma na sociedade brasileira neste momento é então de extremo desgaste das relações sociais de produção perante a centralidade do trabalho na construção da sociabilidade capitalista. A partir da necessidade de uniformização das relações de trabalho entre os imigrantes e os recém-libertos, além de outros problemas acarretados pela ampliação da dívida externa e de divergências com a aristocracia cafeeira, o Império chega ao fim, dando espaço para estabelecimento da primeira República brasileira, também chamada de República Velha (1889 – 1930). Podemos dizer que essa transição no regime de governo representou no Brasil a verdadeira transição para o modo de produção capitalista, pois a partir da primeira Constituição da República Federativa (1891) o país passa a incorporar fundamentos políticos e econômicos próprios do capitalismo americano e europeu na constituição do seu Estado. O estabelecimento do Estado laico, a fundação dos três poderes (legislativo, executivo e judiciário), a instituição do trabalho assalariado em seus termos e condições, são exemplos de movimentos liberais burgueses estrangeiros incorporados no processo de formação da sociedade brasileira.

Do ponto de vista econômico, é um período importante para a consolidação do capitalismo no Brasil, pois sucede a abolição do trabalho escravo, instituindo, efetivamente, o trabalho assalariado como regime de trabalho no país. Ao analisar esse processo, Draibe (1985, p. 11) chama a atenção para a clássica definição das “etapas percorridas pela constituição do capitalismo no Brasil, [...] a partir da introdução do trabalho assalariado: a economia exportadora capitalista, a industrialização restringida e, finalmente, a industrialização pesada”. Durante a República velha, pode-se afirmar a predominância da economia exportadora, que se constituiu numa fase de transição, na medida em que era dominada pelo capital mercantil, embora nela convivessem distintas relações e formas de organização da produção (Santos, 2012, p. 67-68).

A partir desse período o domínio estrangeiro irá se manifestar nas decisões políticas, econômicas e culturais da burguesia brasileira, tornando ainda mais evidente a ineficácia da Independência quanto às relações econômicas internas e o exterior, que permanecerão ingeridas em processos de dependência. A concentração de monopólios nos países da Europa e nos Estados Unidos levava o capitalismo mundial a um novo estágio, onde as instituições bancárias irão assumir o protagonismo: o capital bancário passa investir grandes quantidades de capitais inativos sob seu controle em um sistema de crédito concedido aos capitalistas para a expansão da produção. Desta forma, a fusão do capital bancário com o capital dos monopólios industriais resulta na formação do estágio imperialista do capitalismo, ou mesmo, do imperialismo. Nesse estágio as associações internacionais capitalistas acarretarão uma nova fase da Divisão Internacional do Trabalho (DIT), na qual os Estados imperialistas ingressam em um processo de partilha política, econômica e territorial do mundo que vai além da dominação de territórios para produção e exportação de mercadorias como havia na fase mercantil capitalista; a fase imperialista ficará marcada sobretudo pelo processo de hierarquização das nações por meio da construção de um Sistema Econômico Mundial que se dividia em dois polos: de um lado países de produção predominantemente agrícola voltada à exportação subordinados aos demais, e de outro países voltados primordialmente à produção industrial, que deteriam o poder político e econômico sobre os primeiros.

Netto e Braz (2012, p. 194) nos mostram como ocorre a exportação de capitais nessa fase do capitalismo:

A exportação de capitais realiza-se sob duas formas: 1ª) *capital de empréstimo*: capitalistas concedem créditos, em troca de juros determinados, a governos ou capitalistas de outros países; 2ª) *capital produtivo*: capitalistas implantam indústrias em outros países. Nos dois casos, o que estimula a exportação de capital é a procura de lucros máximos, seja através dos juros a serem recebidos, seja através dos lucros a serem repatriados. – e nos dois casos, estabelece-se uma relação de *domínio e exploração* entre credor e

devedor, que se expressa claramente nos vínculos entre os monopólios (e os governos de seus países) e os países (e seus governos) devedores; [...].

Nesse cenário em que a economia brasileira ocupa a posição de país de produção predominantemente agrícola, mediante a importação de capital financeiro estrangeiro, a Primeira República brasileira investe então em uma política de valorização do café, que era sua principal produção exportadora, forjando uma falsa escassez do produto que na verdade passava por uma crise de superprodução. A estratégia adotada se fundamentava nos moldes estrangeiros de controle de mercado através do controle da oferta e demanda, utilizada para fins de superação das crises provocadas pela superprodução característica do modelo fordista.

Em se tratando da consolidação da posição brasileira no mercado mundial como um país agroexportador, é preciso lembrar que a grande propriedade agrícola e as relações de trabalho que se consolidam em seu interior, pautadas na extrema exploração da força de trabalho, asseguravam baixos custos para a produção dos artigos exportáveis. Em decorrência disso, aumentam os conflitos, especialmente urbanos, entre capital e trabalho no país e é bastante conhecida a análise segundo a qual o tratamento oferecido pelos governos da República Velha a tais conflitos, como manifestações da “questão social”, era baseado na máxima: “caso de polícia”. Santos (1987) apesar de reconhecer a ação repressiva desse período em relação à questão social, destaca uma certa permissividade na aprovação de legislações, desde que não alcançassem as relações de trabalho no campo (Santos, 2012, p.70).

De acordo com a linha de pensamento marxista, a partir do desenvolvimento das forças produtivas capitalistas, três elementos fundantes originam a “questão social”: a propriedade privada, a exploração do trabalho e a apropriação privada da riqueza socialmente produzida; de modo que em territórios de capitalismo retardatário, a exploração é acirrada, sendo substituída pela superexploração. Com a transmutação do modo de produção baseado na atividade escravocrata para o capitalismo em um momento sócio-histórico de consolidação do mercado mundial, o Brasil teve suas relações sociais estruturalmente alteradas com o estabelecimento do “trabalho livre” assalariado. Sem a devida incorporação da massa populacional recém-liberta na sociedade, a consequente formação da “questão social” se desenvolveu primordialmente através, do estabelecimento de uma “questão racial” no país durante a República Velha, mas também dos constantes processos de superexploração da classe trabalhadora e da pauperização das suas condições de vivência e sobrevivência; de formação de uma burguesia predominantemente conservadora; bem como do fortalecimento das relações sociais patriarcais de sexo que fazem recair sobre as mulheres o trabalho de reprodução social.

A “questão social” pode ser observada por meio de suas expressões, desencadeadas pela exploração do trabalho (ou no caso brasileiro, pela superexploração), como o desemprego; baixos salários que mal cobrem os custos de reprodução; trabalho informal; a falta de moradia; a condição de extrema pobreza e miserabilidade de famílias, e a ausência de direitos no âmbito da saúde, da educação e do lazer. Deste modo, considerando a negação da incorporação da força de trabalho negra no mercado de trabalho pós-abolição, podemos dizer que a “questão racial” se encontra no princípio, assim como no desenvolvimento, da constituição capitalista no Brasil. Ademais, para além das marcas do período colonial, o racismo faz parte das relações sociais que de maneira imbricada formam o cerne de sustentação do sistema de dominação-exploração capitalista. Posto que as relações sociais são aquelas que portam necessariamente uma disputa entre classes sociais antagônicas, são elas que viabilizam a dominação de um grupo sobre o outro, justificando processos de exploração. No entanto, essa exploração é impossível de ocorrer de maneira dissociada, uma vez que na exploração recaída sobre uma mulher negra, se faz presente tanto a dominação de classe, como de raça. Portanto, essas relações ocorrem em uma dinâmica *consustancial* e *coextensiva*, de modo que no desenvolvimento das relações sociais de sexo, raça e classe, essas se reproduzem e se coproduzem mutuamente (Kergoat, 2010).

Nesse sentido, em que o racismo é parte dessa consustancialidade das relações sociais, é possível perceber que no processo de incorporação do sistema capitalista como modo de produção vigente no Brasil, o racismo cumpriu um papel essencial no rebaixamento do valor da força de trabalho diante dos processos de superexploração, assim como no rebaixamento dos custos de reprodução social, no impedimento da ascensão das classes populares aos espaços de decisões políticas e econômicas do país, assim como na formação de uma “questão social” particular própria do capitalismo dependente. Devido ao quadro político e socioeconômico pós-abolição, característico de “revolução passiva”, surge na sociabilidade brasileira o racismo institucional, no qual

[...] o domínio se dá com o estabelecimento de parâmetros discriminatórios baseados na raça, que servem para manter a hegemonia do grupo racial no poder. Isso faz com que a cultura, os padrões estéticos e as práticas de poder de um determinado grupo tornem-se o horizonte civilizatório do conjunto da sociedade. Assim, o domínio de homens brancos em instituições públicas – o legislativo, o judiciário, o ministério público, reitorias de universidades etc. – e instituições privadas – por exemplo, diretoria de empresas – depende em primeiro lugar, da existência de regras e padrões que direta ou indiretamente dificultem a ascensão de negros e/ou mulheres, e, em segundo lugar, da inexistência de espaços em que se discuta a desigualdade racial e de gênero,

naturalizando, assim, o domínio do grupo formado por homens brancos (Almeida, 2019, p. 40-41).

Destarte, o modelo de sociabilidade capitalista que se iniciava no país não abria espaço para que essa população fosse adaptada às novas relações sociais de produção com equidade de direitos em relação àquela já residente nos centros urbanos. Ademais, o ritmo acelerado das novas formas de produção não permitia que a população negra se adequasse às exigências que lhes eram impostas como condicionantes para fazer parte desse sistema. Conforme esse cenário de segregação racial, a população negra continuou às margens do movimento social, político e econômico da sociedade brasileira sem acesso a direitos, carregando apenas consigo o fardo das insuperáveis marcas deixadas pelo período escravocrata que insiste em ser reafirmado e mantido pelos pilares fundamentais do sistema capitalista, a saber, as diversas formas opressões/discriminações. De acordo com Fernandes (2021), esses fenômenos de estratificação racial, enquanto processo de formação de uma sociedade de classes determinada pela cor de pele de maneira a subalternizar os negros, explicam a criação de estereótipos e tipificações reservadas a esses, como sua hipotética falta de capacidade de realizar trabalhos intelectuais ou que sejam de quaisquer aspectos valorizados, bem como a relação de estereótipo que se dá à sua imagem em atividades de criminalização social. Com o propósito de excluir as negras e negros da competição no mercado capitalista e manter essa segregação, se realizou a negação dos seus direitos e garantias, e a sua estigmatização na sociedade de classes.

Destarte, a estratificação racial da sociedade brasileira se manifesta no racismo enquanto forma de repressão e controle da população negra, higienismo, responsabilização e culpabilização do indivíduo e principalmente discriminação provida de estereótipos. Nesse aspecto, o racismo se põe como elemento fundamental para a atuação da divisão racial do trabalho, do abandono estatal, da violência policial, da violência judiciária e carcerária, do aprisionamento em massa e do genocídio da população negra, se fazendo assim enquanto um pilar para o bom funcionamento das instituições estruturantes do sistema capitalista. Obrigadas a ocuparem a periferia das cidades onde nada existia, essas populações (uma vez que envolviam diversos povos de diversas etnias) buscaram formas de resistência em uma nova realidade reservada à própria sorte, nas regiões dos morros, fadada ao desemprego, à miséria e à pobreza. Sobre a questão racial que se desenvolve a partir de então, Fernandes (2021) já demonstrava uma discrepância no quadro de formação da população brasileira nos centros urbanos, especialmente em São Paulo (entre Estado e Município), segundo a cor.

A análise que considera o período entre 1890 (aproximadamente dois anos após a Abolição) e 1893 (cinco anos após o advento), demonstra que em 1890 havia uma concentração muito maior de pessoas pretas, caboclas e mestiças no interior do Estado de São Paulo em relação à sua presença na capital, que contava neste ano com um percentual de 81,9% de pessoas brancas (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Quadro 1 - População do estado e da cidade de São Paulo em 1890, segundo a cor.

| População    | Estado de São Paulo |               | Município de São Paulo (capital) |                |
|--------------|---------------------|---------------|----------------------------------|----------------|
|              | Dados brutos        | %             | Dados brutos                     | %              |
| Branco       | 873.423             | 63,0%         | 53.204                           | 81,9%          |
| Pretos       | 119.526             | 12,9%         | 4.446                            | 6,8%           |
| Caboclos     | 114.199             | 8,1%          | 888                              | 1,3%           |
| Mestiços     | 217.605             | 15,7%         | 6.396                            | 9,8%           |
| <b>Total</b> | <b>1.384.753</b>    | <b>100,0%</b> | <b>64.934</b>                    | <b>100,00%</b> |

Fonte: (Fernandes, 2021, p. 66).

Já nos dados apresentados sobre o ano de 1893, observa-se um aumento da população negra e afrodescendente que se concentra na capital, entretanto, a porcentagem de ocupação de pessoas brancas evolui ainda mais, chegando à marca de 88,4% da população (Quadro 2). Demonstrando que ainda que a população negra apresentasse um relativo crescimento no centro urbano, sua maior concentração estava ainda no âmbito rural, isto é, nos espaços da produção agroexportadora cafeeira.

Quadro 2 - População da cidade de São Paulo em 1893, segundo a cor.

| População | Segundo o sexo |          | Totais       |       |
|-----------|----------------|----------|--------------|-------|
|           | Homens         | Mulheres | Dados brutos | %     |
| Branco    | 63.071         | 52.655   | 115.726      | 88,4% |
| Caboclos  | 254            | 236      | 490          | 0,3%  |
| Pardos    | 3.731          | 4.908    | 8.639        | 6,6%  |
| Pretos    | 2.528          | 3.392    | 5.920        | 4,5%  |

Fonte: (Fernandes, 2021, p. 67)

Embora essa análise tenha aqui a importância de sublinhar a relação de desigualdade racial inerente à formação social brasileira, e seus impactos na formação da “questão social” no país; destacamos também a qualidade de origem dessa população branca majoritária no quarto ano da chamada “República Velha”, uma vez que essa população se faz em um percentual maior de estrangeiros que de brasileiros brancos de fato, como o autor demonstra no quadro a seguir:

Quadro 3 - População da cidade de São Paulo em 1893, segundo a nacionalidade.

|              |                |               |
|--------------|----------------|---------------|
| Estrangeiros | 71.468         | 54,6%         |
| Nacionais    | 59.307         | 45,4%         |
| <b>Total</b> | <b>130.775</b> | <b>100,0%</b> |

Fonte: (Fernandes, 2021, p. 67).

Nesse contexto de extrema discriminação, a sociedade brasileira se origina em um esteio repleto de relações desiguais, uma vez que a riqueza passou a ser socialmente produzida no centro urbano por uma classe trabalhadora branca e masculina; ao passo que no interior, a força de trabalho negra produzia uma riqueza a ser apropriada privadamente pela classe burguesa oligárquica cafeeira. Essas relações sociais de desigualdade inerentes ao cerne de sustentação capitalista, exercem a finalidade de perpetuar a sua hegemonia ideológica, política, econômica e social.

Esse quadro socioeconômico, evidencia o crescente domínio estrangeiro tanto nas tomadas de decisões como nos rumos políticos e econômicos do país; pois embora houvesse uma ampliação do investimento de capital financeiro internacional no fortalecimento de uma oligarquia agroexportadora, tempos depois, o modelo baseado na economia exportadora capitalista sofrera grandes impactos provocados pela crise americana de 1929, perdendo assim a sua hegemonia. Em um contexto de insatisfação econômica e acirramento das expressões da “questão social”, as disputas pela hegemonia política entre a oligarquia agroexportadora culminaram no fortalecimento da aliança entre alguns setores da burguesia agrária (os tenentes) e a classe média urbana que acarretaria rebatimentos no processo eleitoral seguinte. O arranjo “café com leite” que fazia predominar o revezamento entre presidentes mineiros e paulistas da oligarquia, elegeu Júlio Prestes nas eleições de 1930, no entanto, mediante um movimento que ficaria conhecido como “Revolução de 30”, as eleições foram fraudadas e em meio a um processo violento tomou posse, por meio do apoio tenentista, o presidente Getúlio Vargas.

A partir desse momento a constituição capitalista no Brasil entra na fase de industrialização restringida, embora a economia agroexportadora funcionasse como suporte da economia nacional até meados da década de 1950. Essa fase é caracterizada sobretudo pela centralização do poder político na figura do presidente, pela transformação no Estado em um agente econômico privilegiado, pela construção de um discurso nacionalista que visava superar os regionalismos e por relações de “revolução passiva” que implicam na exclusão das classes populares nos processos políticos de decisão. Processos esses que se aprofundam com a

instituição do Estado Novo pautado por Vargas (1937-1945), que significaria um segundo golpe (entre tantos outros que tivemos ao longo da história) na democracia brasileira e a instauração da Ditadura varguista, sob o pretexto da ameaça comunista fortalecido no contexto internacional da Segunda Guerra Mundial; e recrudescem a partir de recursos ideológicos como o populismo e da regulamentação das relações trabalhistas por meio do Ministério do Trabalho, que o faria entrar para a história como o “pai dos pobres”, em uma manobra política voltada na verdade para a construção de um exército de reserva, assim como para a equalização dos salários no que tange apenas a garantia da reprodução da classe trabalhadora. Sobre o papel das legislações trabalhistas no cenário de revolução burguesa brasileiro, Oliveira (2013) aponta alguns aspectos decisivos:

O decisivo é que as leis trabalhistas fazem parte de um conjunto de medidas destinadas a instaurar um novo modo de acumulação. Para tanto, a população em geral, e especificamente a população que afluía às cidades, necessitava ser transformada em “exército de reserva”. Essa conversão de enormes contingentes populacionais em “exército de reserva”, adequado à reprodução do capital, era pertinente e necessária do ponto de vista do modo de acumulação que se iniciava ou que se buscava reforçar, por duas razões principais: de um lado, propiciava o horizonte médio para o cálculo econômico empresarial, liberto do pesadelo de um mercado de concorrência perfeita, no qual ele devesse competir pelo uso dos fatores; de outro lado, a legislação trabalhista *igualava reduzindo* – antes que incrementando – o preço da força de trabalho (Oliveira, 2013, p. 38).

Além da construção de um exército de reserva e da equivalência do salário-mínimo ao custo de reprodução da classe trabalhadora, o autor reforça o caráter de dominação e conciliação de classes mediante o acirramento da “questão social” propiciado pelo discurso populista associado a essa legislação. Deste modo, podemos dizer que nesse período ocorre no país também uma transformação na postura estatal em relação às respostas ao recrudescimento das expressões da “questão social”, que de “caso de polícia” passam a ser enfrentadas a partir do controle ideológico e das organizações representativas das demandas populares, como os sindicatos, conforme demonstra Santos (2012).

1930 marca também a mudança de orientação quanto às respostas estatais para a “questão social”. Muito embora situe as primeiras medidas de legislação sobre o trabalho na República Velha, o período que vai até 1945 é considerado como um marco em relação ao volume e perfil diferenciado que esta legislação vai assumir como resposta à “questão social”. Na constituição de 1934, o Estado tanto preservaria os direitos sociais quanto regularia os contratos de trabalho (como a carteira de trabalho), as profissões e os sindicatos, através do Ministério do Trabalho e essas características ficariam conhecidas,

juntamente com “o controle ideológico” do governo sobre os sindicatos, como corporativismo sindical. [...]

Fausto (1997) declara que Getúlio, ao promulgar a legislação que o faria entrara para a história como o “pai dos pobres” o faz no interior do “espírito centralizador”, já referido. Tanto porque capitaliza para o seu prestígio pessoal essas medidas, divulgadas pela Imprensa Oficial como outorgas, dando início ao populismo de massas no Brasil quanto porque a sua implementação é centralizada pelo Ministério do Trabalho que controla, de perto, os sindicatos, cuja ligação com ele passa a ser compulsória (Santos, 2012, p.75).

Embora o populismo e a legislação trabalhista tenham se estabelecido na vida social brasileira, garantindo ao mesmo tempo o caráter disciplinador e pedagógico sobre as classes populares e a efetivação no imaginário social as ideias nacionalistas e de exaltação e centralização do poder estatal na figura do presidente, as instabilidades políticas e econômicas acirradas nos anos finais do seu governo resultaram em um processo de redemocratização da sociedade brasileira que mais uma vez se realizou por meio de transformações “pelo alto”, isto é, sem a participação das classes populares nos espaços de decisão política. Deste modo, entre 1945 e 1964, período que pode ser considerado como breve intervalo democrático entre duas ditaduras, se estabelece o governo Dutra (1945-1951), que apesar de “democrático” expressava um alto teor repressivo sobre os movimentos sociais, intervindo na atividade de diversos sindicatos dos trabalhadores, assim como na legalidade de partidos progressistas. Podemos dizer que seu governo foi marcado profundamente por duas dimensões: por um lado pelo “arrocho salarial”, que promoveu um intenso acirramento das expressões da “questão social” através do congelamento dos salários e acarretou uma série de manifestações populares; e por outro, pelo estreitamento da relação entre Brasil e Estados Unidos, uma vez que Dutra declarou apoio ao lado americano durante a Guerra Fria, com vistas ao estabelecimento de uma política econômica baseada no capital externo para fomento da indústria nacional.

Os conflitos do governo Dutra foram tão intensos que acabaram por conduzir Getúlio Vargas novamente à presidência em 1951 sob a premissa da industrialização que levaria a nação “pra frente”. O segundo governo Vargas foi eleito sob o discurso em defesa da industrialização, da ampliação da legislação trabalhista e da priorização de investimento em indústrias de base, que para ele, seria a solução para as situações política e econômica adversas desencadeadas no país desde o seu último governo. Na década de 1950 a situação das condições de vida da classe trabalhadora era de extremo pauperismo, conforme demonstra Vieira (1995)

Nesse mesmo ano de 1950 revelou-se haver no Brasil perto de 10 milhões de domicílios particulares (37% nas cidades e 63% fora delas), dos quais nada menos que 7 milhões eram construídos com madeira, pau a pique o algo

semelhante. Não existiam mínimas condições de conforto e higiene, pois apenas 16% do total de domicílios ocupados no país possuía, naquela ocasião, água encanada; 25% deles tinham iluminação elétrica e 33% era dotado de aparelho sanitário, achando-se somente 6% dos aparelhos ligados à rede coletora geral. [...] Com o crescimento das principais cidades brasileiras, cada vez mais se configurava a triste opção para o trabalhador urbano: morar em favelas sob os morros, mas no centro, bem próximo ao seu emprego; ou então despendar diariamente quatro a cinco horas, indo para a sua ocupação e voltando para o subúrbio, onde ele residia de modo nem sempre diferente do favelado (Vieira, 1995, p. 61 *apud* Santos, 2012, p. 80).

No entanto, o que se verificou foi o escalonamento das expressões da “questão social” entre as décadas de 1950 e 1960 mediante a entrada do país na terceira fase de consolidação capitalista: a da industrialização pesada. Conhecido como o auge do populismo, o segundo governo Vargas exerceu uma política que alternava momentos de conciliação entre as classes antagônicas e momentos de repressão das classes populares. Por essa razão, também foi um período marcado por intensas mobilizações sociais que de um lado reuniam os “getulistas”, e de outro os “anti-getulistas”. Com essa polarização aguda no âmbito político e graves problemas de crise econômica que rebatiam em uma alta na inflação, somado à perda do controle sobre os sindicatos (haja vista a resistência da classe trabalhadora diante do corporativismo estatal), abriu-se margem para que a bancada militar anti-getulista pressionasse a sua queda do poder, entretanto, o seu suicídio mediante tais pressões provocou uma série de manifestações que fizeram adiar por dez anos a instalação do poder autoritário militar.

Dessa forma o período entre 1954 e 1964 é marcado pela intensificação da industrialização acarretada pela política econômica nacional-desenvolvimentista sob o governo de Juscelino Kubitschek, caracterizada pela intensa intervenção estatal; pela renúncia de Jânio Quadros; assim como por sucessivas manobras parlamentares da oposição conservadora que tentaram por diversas vezes derrotar o governo do então vice-presidente João Goulart (progressista que buscava amenizar as contradições da “questão social” por meio de reformas de base), já demonstrando as aspirações militares de tomada do poder. Após muitos embates – contando, inclusive, com a resistência liderada pelo então governador do RS que articulou um movimento para garantir a posse de Goulart (movimento que foi chamado de Campanha pela Legalidade) –, articulou-se um acordo que instituiu o parlamentarismo no Brasil, forma encontrada para garantir a posse de Goulart como presidente com poderes reduzidos, já que no novo sistema a figura do primeiro-ministro (cargo que foi ocupado por Tancredo Neves) assume boa parte das funções executivas. O comprometimento de Goulart com as reformas de base foi o estopim desse cenário político que caminhava há tempos para a instalação de um processo de restrição democrática, resultando na instauração de um golpe militar em 1964.

A partir desse momento a política econômica brasileira passa a receber um amplo apoio estrangeiro do campo liberal, sobretudo dos Estados Unidos, o que expressa o seu caráter anti-esquerdista e capitalista; além de apresentar características de retenção de diversos direitos constitucionais sob a premissa da “segurança nacional”, expressando seu teor autoritário no combate ao suposto “populismo” e às mais variadas formas de criação de uma consciência social por parte das classes subalternas.

Financiado ou não pelos Estados Unidos, importa salientar duas questões que o golpe põe de manifesto: 1) o exército se afirma, definitivamente, como árbitro da política nacional intervindo, mais uma vez, nas disputas políticas em torno do Estado; 2) à diferença das outras vezes em que interviu, desta feita os militares pareciam unidos contra o populismo e dispostos a exercer, eles mesmos o poder. Prova disso foi a sua atitude nos embates com o Congresso logo nos dias que se seguiram ao golpe, exigindo uma legislação que possibilitasse ao executivo uma “limpeza ideológica” no país, através da cassação de mandatos e demissão de funcionários públicos. Mediante a recusa do Congresso, foi publicado o primeiro Ato Institucional (AI) (Santos, 2012, p. 86).

Os Atos Institucionais foram os meios encontrados pela elite militar para manter a sua dominação e controlar um possível manifesto popular. O primeiro AI se referia ao controle ideológico da sociedade que resultou na perseguição, repressão, prisão, tortura e exílio de funcionários públicos, intelectuais, estudantes e trabalhadores, sobretudo aqueles que se sobressaíam nas organizações nacionalistas de esquerda; demonstrando por um lado a força da cultura na formação de consciência social e por outro a influência do pensamento liberal na dominação militar. O segundo e o terceiro apresentavam a dissolução dos partidos políticos, bem como a proibição de novas formas de organização; o estabelecimento do regime indireto de eleições presidenciais; e o poder do presidente em cassar os direitos políticos daqueles que apresentassem uma ameaça ao governo. E por fim o AI 5, de dezembro de 1968, que ficou conhecido como o “golpe dentro golpe”, decretava a ampla repressão, censura e tortura a todos aqueles que contestassem as ordens presidenciais militares.

Embora a ditadura militar tenha perdurado de 1964 até 1984, mesmo diante da repressão, a classe trabalhadora e seus apoiadores da classe média inseridos na vertente contra o regime ditatorial não hesitaram na organização de movimentos sociais de combate a esse sistema. Entre esses movimentos destaca-se aquele que entraria para história como “Diretas Já”, uma campanha iniciada pelos setores mais progressistas da sociedade, pelo fim do colégio eleitoral de eleição indireta estabelecido pelo AI 1. Ainda que o movimento tenha sido marcado por uma expressiva adesão das massas populares e das classes médias, o fim do regime só se

deu dois anos depois quando as forças militares se encontravam enfraquecidas diante das pressões sociais.

## 5 “ALGUÉM ME AVISOU A PISAR NESTE CHÃO DEVAGARINHO”: A “QUESTÃO CULTURAL” NO BRASIL

Por nos situarmos no campo teórico do materialismo histórico-dialético, adotamos a definição de cultura pautada pela tradição marxista, que a entende como uma produção cultural e como um modo de vida determinado pelas condições materiais nas quais os sujeitos estão inseridos. Nesse sentido, a cultura popular é interpretada como um conjunto de práticas, costumes e tradições construídas pelas classes subalternas em seus processos de reprodução social e expressão artística; isto é, como um modo de vida e uma produção cultural determinados pela dinâmica na qual classes subalternas estão inseridas (Borja, 2023). Diante do contexto abordado da forma como se deu a revolução burguesa e a consolidação capitalista e suas influências no plano da cultura, no Brasil o processo de construção da cultura popular é permeado por constantes transformações, contradições e pressões das classes dominantes próprias de um território de capitalismo dependente.

Analisar o samba como expressão das classes subalternas em uma dimensão que compreende o papel da cultura na sociedade de classes, isto é, relacionando-o dialeticamente com a totalidade das relações sociais, implica analisar a “questão cultural” que se forma no Brasil a partir do impacto das influências culturais basilares da cultura europeia apropriadas pela classe burguesa brasileira com naturalidade, sendo assim incorporadas em nossa sociedade de maneira prussiana<sup>31</sup>, conforme o pensamento de Carlos Nelson Coutinho. Nessa perspectiva entendemos que os valores e o modo de ser europeu que eram impostos aos demais continentes enquanto cultura hegemônica e universal, penetraram o tecido social brasileiro com facilidade, explicitando uma incorporação passiva dos valores europeus pela burguesia nacional e impactando na construção da cultura brasileira.

A colonização acontece no Brasil em consonância com o movimento internacional de formação do mercado mundial; logo, o processo colonizatório no país se dá sob a influência não só da cultura de seus colonizadores, como também de toda uma cultura universal que vinha, embrionariamente, se concatenando através do processo de mundialização das relações capitalistas. Distante de uma casualidade dissociada de quaisquer valores ou significados, essa influência cultural hegemônica tem como fundamento o princípio da soberania ocidental e eurocêntrica, de modo que a cultura europeia se tornara o modelo universal a ser absorvido pelos demais territórios, principalmente os periféricos. A história da cultura universal, é,

---

<sup>31</sup> Relação de implementação de ideais na sociedade de maneira hierarquizada, segundo Lenin.

portanto, uma história construída sobre as bases de uma ideologia dominante, que parte do poder europeu sobre os demais continentes.

O processo de assimilação da cultura hegemônica no território brasileiro, no entanto, foi diferente da que se deu em regiões do continente latino-americano nas quais já havia potentes civilizações pré-capitalistas estabelecidas (como os incas, maias e astecas); pois aqui esse processo esteve atrelado às relações de poder, políticas e econômicas, determinantes das relações sociais da época no país, que expressavam uma intrínseca subordinação externa. Nas palavras do Coutinho (2013, p. 35), “no caso brasileiro, a penetração da cultura europeia que estava se transformando em cultura universal não encontrou obstáculos prévios” devido à configuração interna da formação social brasileira estar intimamente relacionada à importação de parâmetros políticos e econômicos situados no exterior.

A história da cultura brasileira, portanto, pode ser esquematicamente definida como sendo a história dessa assimilação – mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal (que é certamente uma cultura altamente diferenciada) pelas várias classes e camadas sociais brasileiras. Em suma, quando o pensamento brasileiro “importa” uma ideologia universal, isso é prova de que determinada classe ou camada social de nosso País encontrou (ou julgou encontrar) nessa ideologia a expressão de seus próprios interesses *brasileiros* de classe (Coutinho, 2013, p. 36).

Isso significa dizer que as classes dominantes que se formavam no momento embrionário da forma capitalista no Brasil já incorporavam em si o pensamento lucrativo da dominação burguesa, por assim dizer, o pensamento de busca intensa pelo amplo controle das relações políticas, econômicas e sociais da nação. O fato desse pensamento já existir em meio aos processos de transição do modo escravista para o modo capitalista no país, expressa uma certa inadequação, conforme Roberto Schwarz, tendo em vista a impossibilidade de realização de uma sistemática de dominação propriamente burguesa no interior de uma sociabilidade ainda escravista. Sobre isto, Coutinho (2013) aponta que a inadequação inicial do pensamento burguês aos moldes do modo de produção vigente se esvai ao passo que instaura nas relações de produção uma subordinação real do trabalho ao capital, por meio do estabelecimento do trabalho livre.

É essa dialética de adequação e inadequação que, a meu ver, se altera com a passagem à subordinação real. Com o início da industrialização, ou, mais precisamente, com a transição do modo de produção interno à fase propriamente capitalista (o que já se verifica também em certos setores da agricultura na época da abolição da escravatura, ainda que isso se dê de modo “prussiano”, ou seja, com a conservação de traços pré-capitalistas), as ideias

importadas vão cada vez mais “entrando em seu lugar”, tornando-se mais aderentes às realidades e aos interesses de classe que tentam expressar. E isso porque a estrutura de classes da sociedade brasileira vai se tornando essencialmente análoga àquela da sociedade capitalista em geral. Com isso, as contradições ideológicas que marcam a vida cultural brasileira do século XX aproximam-se cada vez mais – ainda que sem jamais se igualarem inteiramente – às contradições ideológicas próprias da cultura universal do período (Coutinho, 2013, p. 38)

Desse modo, à medida em que se realiza a transição do modo escravista para a consolidação capitalista no país, o pensamento econômico e cultural burguês se torna cada vez mais presente na burguesia industrial emergente – formada a partir da importação de capital financeiro para construção de um mercado interno, ainda que voltado às exigências do mercado internacional. Como argumenta Coutinho (2013), esse processo de adequação acarreta consequências não somente no plano político e econômico, mas em toda a totalidade social, incidindo assim sobre os modos de vida das classes dominantes e subalternas, e sobre suas produções culturais, em uma dinâmica de interesses antagônicos. Tendo em vista que o controle ideológico e a repressão são essenciais para a viabilização da exploração da força de trabalho, em territórios marcados por relações de dependência esse controle assume formas particulares, voltadas à viabilização da superexploração do trabalho.

O processo de transformação capitalista via revolução burguesa é, portanto, fundamental para a formação da “questão cultural” brasileira, uma vez que os determinantes da produção e reprodução da vida social presentes no modelo autocrático burguês incidem sobre a vasta produção cultural da população recém-liberta num território marcado pelo colonialismo. Sobre isso, Fernandes (2020) ressalta que a forma pela qual se consolida a dominação burguesa nos territórios está essencialmente ligada à forma pela qual se consolida a transformação capitalista perante sua construção histórico-social, em detrimento de um comportamento dependente apenas dos requisitos intrínsecos do capital.

[...] esses requisitos (sejam os econômicos, sejam os socioculturais e os políticos) entram em interação com os vários elementos econômicos (naturalmente extra ou pré-capitalistas) e extraeconômicos da situação histórico-social, característicos dos casos concretos que se considerem, e sofrem, assim, bloqueios, seleções e adaptações que delimitam: 1) como se concretizará, histórico-socialmente, a transformação capitalista; 2) o padrão concreto de dominação burguesa (inclusive, como ela poderá compor os interesses de classe extraburgueses e burgueses ou, também, os interesses de classe internos e externos, se for o caso e como ela se impregnará de elementos econômicos, socioculturais e políticos extrínsecos à transformação capitalista); 3) quais são as probabilidades que tem a dominação burguesa de absorver os requisitos centrais da transformação capitalista (tanto os

econômicos quanto os socioculturais e os políticos) e, vice-versa, quais são as probabilidades que tem a transformação capitalista de acompanhar, estrutural, funcional e historicamente, as polarizações da dominação burguesa, que possuam um caráter histórico construtivo e criador (Fernandes, 2020, p. 287-288).

Fernandes (2020) evidencia que a forma da consolidação da dominação burguesa nos países periféricos, isto é, em países de economia capitalista dependente, será distinta dos processos de Revolução burguesa nos moldes “clássicos”. A grande questão determinante dessa diferenciação, é que nos países que ocupam a posição de economia periférica na dinâmica mundial capitalista, as revoluções burguesas irão assumir um caráter essencialmente político, sem o qual não seria possível estabelecer a dominação. Nesses casos, o Estado assume o papel fundamental de via possibilitadora da tomada de poder sobre a totalidade da vida social a partir da incorporação e implementação de princípios, ideologias e instituições essenciais ao liberalismo clássico. Processos autocráticos (leia-se antidemocráticos) compostos por tentativas de instauração da “ordem” através da violência/força policial e/ou da instalação artificial de um sentimento generalizado de conformidade na classe trabalhadora em face dos processos de exploração, são as ferramentas burguesas viabilizadoras do desenvolvimento capitalista. A teoria da via prussiana de Lenin, a qual descreve a qualidade de poderio e capacidade de implementação ideológica “pelo alto” – isto é, de maneira hierarquizada – explicita o fenômeno da assimilação cultural no Brasil em sua análise acerca dos processos da chamada “Revolução Burguesa” na particularidade periférica.

Entre as várias consequências da “via prussiana” ou da “revolução passiva”, há uma de particular relevância também no plano da cultura: dado que o instrumento e o local da conciliação de classes foi sempre o Estado, verificou-se um fortalecimento do que Gramsci chama de “sociedade política” (os aparelhos burocráticos e militares que exercem a *dominação* através do governo) em detrimento da “sociedade civil” (do conjunto de aparelhos ideológicos através dos quais uma classe, ou um bloco de classes, luta pela *hegemonia* ou pela capacidade de *dirigir* o conjunto da sociedade). Ora, esse modelo de evolução política e seus resultados sobredeterminam – e, conseqüentemente, alteram – o modo de relacionamento “clássico” (no sentido que Marx dá a essa palavra) entre os intelectuais e as classes sociais (Coutinho, 2013, p. 41).

Em termos gramscianos, o fortalecimento da “sociedade política” simultâneo ao processo de enfraquecimento dos vínculos políticos entre a “sociedade civil” apresenta um aspecto fundamental em nossa análise, uma vez que cumpre o papel elementar de fragmentar o pensamento das classes populares, impossibilitando a elevação de uma consciência de classe

unificada e fortalecida capaz de erguer processos revolucionários na luta de classes. Desse modo, ainda que no decorrer do tempo ocorra o processo de construção de uma “cultura nacional” diversa e contraditória marcada por manifestações culturais populares, essa construção foi atravessada pela imposição via atuação estatal de uma cultura composta pela ideologia dominante que por vezes dificultou a organização política revolucionária da classe trabalhadora. A cultura nesse contexto assume um caráter ornamental, diferentemente do modelo clássico da relação entre os intelectuais e a luta de classes (Coutinho, 2013).

Em primeiro lugar, a debilidade da sociedade civil é responsável pela minimização de um dos papéis essenciais da cultura: precisamente o de expressar a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de uma classe ou de um bloco de classes sobre o conjunto dos seus aliados reais ou potenciais. A cultura brasileira tornou-se assim, em grande parte, uma cultura “ornamental”, já que não existia (ou era excessivamente débil) o *médium* próprio da vida cultural: a sociedade civil. Em segundo lugar, um dos modos de isolar os grupos populares dos processos políticos constitui precisamente em “assimilar” os seus virtuais representantes ideológicos, incluindo-os – naturalmente em posição subordinada – nos novos blocos de poder que iam resultando dos processos de conciliação pelo alto (Coutinho, 2013, p. 41).

O processo histórico pelo qual se formou uma “questão cultural” no Brasil tem seu início ainda entre as décadas de 1850 e 1880, quando se formaram as primeiras expressões da música brasileira numa época marcada por diversas transições políticas, econômicas e sociais. Por um lado, a burguesia industrial carioca recém-formada assimilava a cultura europeia inaugurando os cafés cantantes, onde se apresentavam artistas cantando “canções”, estilo musical importado da França, e “modinhas”. Por outro lado, isolada em seus recantos, resistia a “música dos negros”, de ritmos dançantes e de origens afrodescendente, como o samba de partido alto e o samba cantado. No contraste entre a estrutura propiciadora da produção cultural burguesa em seus cafés à moda francesa e a fabricação própria dos sons e instrumentos dos que faziam samba, verifica-se uma lacuna na produção cultural das classes dominantes brasileiras, de modo que suas primeiras manifestações culturais foram pautadas na reprodução da cultura francesa. Em contraponto, as produções culturais do povo, embora carregadas de raízes africanas, já construía um patrimônio cultural propriamente brasileiro.

O mercado musical que se inicia no país na década de 1920 através da comercialização de partituras e de revistas de teatro, demonstra o poderio das classes dominantes sobre a cultura, que prevalecerá ao longo da história brasileira até os dias atuais. Para além do poderio da popularização da arte, as classes dominantes detinham também o poder econômico de se

apropriar dos avanços tecnológicos, uma vez que a vitrola (primeiro equipamento musical capaz de reproduzir mecanicamente gravações musicais) era um objeto de alto valor, inacessível às camadas baixas da sociedade. A essas últimas, restava a fabricação própria de seus instrumentos, que eram feitos de caixas de madeira e outros materiais de fácil acesso, que propiciavam os momentos de lazer e de produção cultural popular nos recantos das casas das tias baianas (onde o samba podia acontecer). No início do século XX, em meio a um contexto de forte desemprego que recaía sobretudo sobre os homens negros, profissionalizar-se no ramo da música tornou-se uma das poucas alternativas de subsistência; como uma forma de resistência às condições materiais impostas pelo contexto político e econômico da época e às condições ideológicas racistas que resultavam na perseguição e na penalização policial por “malandragem” e “capoeiragem”, artistas afrodescendentes como Chiquinha Gonzaga, Donga e Pixinguinha passam a conquistar um espaço de destaque na emergente mídia nacional.

Em decorrência da Primeira Guerra Mundial, a cultura popular nacional brasileira ganhou impulso em sua comercialização, chegando a alcançar Paris, com a participação emblemática do grupo “Batutas”, composto somente por afrodescendentes (que contava com Pixinguinha e Donga entre os integrantes), cantando samba no Dancing Scheherazade de Paris em 1922, na qual foram apresentadas suas canções, no entanto, algumas traduzidas para o francês.

« Nous sommes batutas  
 Batutas, batutas,  
 Venu du Brésil  
 Ici tout droit  
 Nous sommes batutas,  
 Batutas, batutas,  
 Nous faisons tout le monde  
 Danser le samba »

A cultura popular na concepção do materialismo histórico-dialético que aqui adotamos representa a cultura proveniente do “povo”, das massas populares. Segundo Tinhorão (1974), de início na nossa formação social, vivenciamos a inexistência de um povo pelo menos nos dois primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil. Cenário que começa a se transformar a partir da Abolição da escravidão, quando imensas massas populacionais negras antes represadas nos engenhos e lavouras, passam a ocupar o espaço urbano. Simultaneamente, migravam ao país outros imensos contingentes populacionais, imigrantes europeus, em busca

de novas oportunidades de vida e trabalho, haja a vista a crise do capital europeu provocada pela primeira guerra mundial. Nesse sentido, o “povo” brasileiro se constrói a partir dessa grande massa de imigrantes que chega ao país na fase da Primeira República, dos nativos indígenas (que viviam à parte dos centros urbanos), dos povos africanos trazidos ao país em sua fase escravocrata, dos seus descendentes (mestiços), e de uma burguesia latifundiária formada por lusitanos e seus descendentes. Há de se considerar que um território marcado por essa diversidade de povos e culturas distintas, contém um vasto potencial, uma vez que ao longo da história foi concatenando ideias, costumes, religiões e tradições, isto é, modos de vida e produções culturais diversas. Entretanto, a questão aqui levantada não se refere à diversidade ou ao potencial cultural de uma cultura popular plural, mas às relações de poder incidentes na produção, na utilização e na comercialização dessa cultura.

Uma primeira questão que se observa é como, em dado momento histórico, um grupo social desprovido de recursos materiais desenvolve de forma natural e espontânea uma expressão musical. Esta, embora reprimida e combatida, aos poucos se torna produto de consumo daqueles que a reprimiam e combatiam. [...] Como, mesmo reprimido, obtém tanta influência sobre a população urbana? As explicações sugerem que a formação do samba derivado, que se torna sucesso internacional, passa necessariamente por camadas sociais que se formam e se relacionam em um processo de criação, produção, divulgação e distribuição (Siqueira, 2012, p. 139).

Em virtude da condição de dependência da economia brasileira, a crise internacional de 1929 acarretou implicações que vão além da produção cafeeira, alcançando o âmbito da cultura sobretudo mediante o estabelecimento do Estado Novo na segunda fase do governo de Getúlio Vargas. Marcado pela centralização do poder, pelo enfraquecimento do mercado consumidor internacional, e por uma onda industrializante, o período de 1930 a 1937 demarca também um aprofundamento da questão social diante das condições de reprodução social colocadas à classe trabalhadora que demandará do governo estratégias políticas capazes de conter a revolução proletária. Entre as demais estratégias, ele se utilizará da cultura popular e dos avanços tecnológicos: em 1931 é regulamentada e estimulada pelo Estado a radiodifusão, o que será o instrumento veiculador da política nacionalista, isto é, da política que reforçará o avanço do controle ideológico do Estado sobre a sociedade mediante um discurso de identidade nacional baseado nas “maravilhas nacionais”.

A partir de inícios de 1930 (porém, coincidindo com a revolução anunciadora da ‘nova política econômica, cujo caráter burguês nacionalista iria incentivar o comércio interno e o aproveitamento das potencialidades brasileiras), seria

a própria criação das camadas mais baixas que as fábricas experimentariam vender em discos, como um produto industrial comum. Para efetivação desse acontecimento inédito do aproveitamento comercial da arte musical das grandes camadas urbanas, concorreu um fato também fora do comum: o aparecimento no Rio de Janeiro, em novembro de 1929, de um concessionário da marca Brunswick, que se dispunha a explorar o mercado dos discos de música tipicamente brasileira: choros, maxixes, marchas, canções, toadas, emboladas e, naturalmente, o novo estilo de samba do Estácio e dos morros, e ainda as mais estrondosas batucadas reproduzidas em estúdio com os instrumentos originais (Tinhorão, 1998).

A revolução de 1930 e seu cunho deliberadamente autoritário revela uma burguesia brasileira antidemocrática e esvaziada de pilares culturais próprios que buscou sempre na incorporação internacional ou na cooptação de intelectuais das camadas médias urbanas uma forma de fragilizar a consciência social em face dos processos de exploração e, portanto, impedir a participação popular nos processos políticos de decisão. Coutinho (2013) apresenta alguns mecanismos de cooptação utilizados pelas classes dominantes brasileiras no processo de isolamento dos grupos populares das esferas do poder estatal, entre os quais se encontram o “favor” concedido a homens livres (ex-escravizados e seus descendentes), a burocracia civil e militar e a “criação de um setor privilegiado de tecnocratas dotados de alto poder de consumo” (p. 42). Esse processo traz como consequência a distorção do caráter autêntico do conteúdo das produções culturais, além de cooptar parte da intelectualidade vinculada às camadas médias urbanas que adere ao sistema como forma de se viabilizar no mercado de trabalho. O resultado é que tal intelectualidade vê reduzida a sua autonomia política e intelectual, assim como sua capacidade de resistência à cultura dominante.

Ademais, Coutinho (2013) explicita os impactos do fenômeno da cooptação de intelectuais das camadas médias urbanas na “questão cultural” brasileira a partir do desenvolvimento do que ele define, a partir de Lukács, como “intimismo à sombra do poder”:

Esse “intimismo” liga-se diretamente ao problema da ornamentalidade da cultura. O processo de cooptação não obriga necessariamente o intelectual cooptado a se colocar diretamente a serviço das classes dominantes enquanto ideólogo; ou seja, não o obriga a criar ou a defender apologias ideológicas diretas do existente. O que a cooptação faz é induzi-lo – através de várias formas de pressão, experimentadas consciente ou inconscientemente – a optar por formulações culturais anódinas, “neutras”, socialmente assépticas. O “intimismo à sombra do poder” lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder em cuja sombra ele é livre para cultivar a própria “intimidade” (Coutinho, 2013, p. 43).

É, portanto, nesse “intimismo” que se encontra o cerne da problemática da “questão cultural”, uma vez que ele tenta esvaziar o potencial revolucionário da arte dos intelectuais orgânicos das classes médias urbanas ao induzi-los ao lançamento de um olhar romantizado sobre a realidade da vida concreta do povo brasileiro, escamoteando em sua criação cultural processos de exploração, desigualdade social, racismo, sexismo, entre outros. O caráter ornamental da nossa cultura, segundo Coutinho (2013), se constitui a partir do afastamento dos intelectuais orgânicos das classes subalternas dos modos de vida e das produções culturais dessas classes, interferindo assim na construção das suas visões de mundo, que passam a adotar uma visão perpassada consciente ou inconscientemente por uma ideologia dominante. Na vida cultural podemos dizer que esse fenômeno se materializa a partir da construção da cultura de massa, que é aquela resultante dos meios de manipulação social da indústria cultural, (intrinsecamente vinculada aos contextos políticos de revolução passiva e modernização conservadora).

Para Chauí (2023) a noção de massa realiza na vida social o sonho das classes dominantes de construção de uma receita ideológica capaz de reduzir as desigualdades e a luta de classes em meras divergências de interesses de grupos, ressaltando a ideia de indivíduo em detrimento da visão de classes sociais antagônicas. Além disso, “a cultura de massa tem como contraponto sociopolítico a noção de elite” (Chauí, 2023, p. 31); deste modo se cria uma ideia de oposição entre cultos e incultos que irá recair sobre a nossa vida cultural, na qual, a massa é posta associada às classes subalternas como uma cultura desprovida de conhecimento, escassa de valor, ignorante, inculta e violenta (que precisa ser “educada”) em contraponto à noção de elite, associada à posse de conhecimentos, culta, rica e valorizada. Diante dessa oposição, a cultura de massa carrega em si a visão da ideologia das classes dominantes sobre os dominados e transforma cultura em entretenimento, o que a distingue, entre outros motivos, da cultura popular. Entre o escamoteamento das contradições sociais provenientes da disputa de classes antagônicas promovido pela cultura de massas e o desvelamento dessas contradições nas manifestações culturais populares, a autora explicita

2) embora de difícil definição, a expressão “cultura popular” tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como popular significa admitir a existência de algo não popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade (Chauí, 2023, p. 30).

Para além da própria nomenclatura, a autora aponta que a cultura popular se constitui como uma cultura de resistência à cultura de massas, ainda que por vezes carregue em si aspectos de conformismo. Baseado em ideias gramscianas, enquanto resultante da “via prussiana” que remonta as transformações sociais “pelo alto” sem a participação das camadas populares, Coutinho (2013) aborda a cultura nacional-popular objetivamente como uma oposição democrática e uma alternativa ao elitismo e à cultura de massa, que serviram historicamente na formação social brasileira de ferramenta das classes dominantes para blindar o âmbito das decisões políticas das classes subalternas. À exemplo dessa oposição democrática que resiste aos processos de massificação viabilizados pela indústria cultural temos o samba, que durante a sua história jamais hesitou em expressar as contradições derivadas do acirramento da questão social. Durante a era Vargas o samba ainda que marginalizado, perseguido e reprimido, resistia ao nacionalismo e à repressão, apresentava sua práxis artístico-cultural expressando a realidade concreta a qual a classe trabalhadora estava submetida mediante as transformações sociais da época.

Ao analisar a particularidade da criação artística de Noel Rosa (sambista de grande contribuição para o gênero entre as décadas de 1920 e 1930) e Wilson Batista (um dos compositores de maior influência no samba entre as décadas de 1930 e 1960) Braz (2013) demonstra como suas canções expressavam o ponto de vista das classes subalternas em meio ao processo de “modernização” brasileira. “Nas composições de Noel vemos o Brasil real dos trabalhadores que vivem as agruras da vida através do desemprego, dos diversos tipos de subemprego, dos ganhos que mal conseguem alimentar o próprio assalariado, da falta de moradia” (Braz, 2013, p. 190). Na música “Com que roupa” (1930) de Noel Rosa podemos ver a expressão das condições da classe trabalhadora, na época em que o estímulo ao trabalho como virtude era posto pelo Estado sobre as classes subalternas sob a premissa do progresso nacional e da marginalização social da figura do malandro; ao abordar temas como a cultura malandra, a violência como prática do poder, o pauperismo ao qual os sambistas estavam submetidos e a indução ao trabalho como forma de “aprumar” o indivíduo.

Agora vou mudar minha conduta

Eu vou pra luta

Pois eu quero me aprumar

Vou tratar você com a força bruta

Pra poder me reabilitar

Pois esta vida não tá sopa

E eu pergunto com que roupa  
Com que roupa que eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Com que roupa eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Agora eu não ando mais fagueiro  
Pois o dinheiro  
Não é fácil de ganhar  
Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro  
Não consigo ter nem pra gastar  
Eu já corri de vento em popa  
Mas agora com que roupa  
Com que roupa que eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Com que roupa eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Eu hoje estou pulando como sapo  
Pra ver se escapo  
Desta praga de urubu  
Já estou coberto de farrapo  
Eu vou acabar ficando nu  
Meu terno já virou estopa  
E eu nem sei mais com que roupa  
Com que roupa que eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Com que roupa eu vou  
Pro samba que você me convidou  
Vai de roupa velha e tutu, seu trouxa

A cultura popular por ser constituída de intelectuais que vivem a realidade concreta das classes subalternas, isto é, por não possuir um cunho terceirizado, tem as contradições postas na vida social pela dinâmica capitalista como matéria-prima para a criação artística cultural. Assim, quanto mais seus intelectuais se aproximam do modo de vida popular e quanto

mais estiverem cientes do seu potencial de elaboração de uma visão de mundo da sua classe, mais enérgica será a sua criação diante da luta de classes pela cultura.

[...] operando sempre num quadro histórico-social concreto, a liberdade de criação implica condicionamentos sociais dos quais o criador pode ou não estar consciente. E, dado que a liberdade em geral é *também* conhecimento da necessidade, como queriam Hegel e Engels, então a específica liberdade de criação não será restringida – mas, ao contrário, será potenciada – se o criador tomar consciência das implicações sociais (tanto do ponto de vista da gênese quanto dos efeitos) de sua produção cultural (Coutinho, 2013, p. 31-32).

Podemos dizer deste modo, que a cultura popular resulta da práxis artístico-cultural, que se distingue das demais formas de práxis mediante o seu processo de elaboração. Essa forma de práxis modifica o próprio ser social e a sociedade, pois se manifesta a partir não somente da atividade de objetivação em prol de um fim, mas consonantemente diante de um processo que advém da sensibilidade humana e sua necessidade de expressão, baseada em seus pensamentos, sentimentos, vivências e percepções que transcendem a prática cotidiana. Além da necessidade de expressão criativa e sensorial que diferencia a práxis artística das demais existentes, uma vez que transcende a consciência social pré-existente da sua época, sua atividade teleológica também se diferencia por exemplo da práxis mecanicista, pois sua prévia ideação não é completamente definida, mas vai se construindo durante o processo de materialização. Sobre tal particularidade Adolfo Sanchez Vazquez explica:

La creación artística es, asimismo, un proceso incierto e imprevisible. Cuando el artista empieza propiamente su actividad práctica parte de un proyecto inicial que él aspira a realizar; pero este modelo interior sólo se determina y precisa en el curso mismo de su realización. De la misma manera, el resultado se le presenta incierto, imprevisible. Sólo al final del proceso creador desaparece esta imprevisión e incertidumbre; pero, cuán lejos se halla entonces el producto del proyecto inicial. Por ello, la actividad del artista tiene algo de aventura: es realizar una posibilidad que sólo, después de realizada, comprendemos que era una posibilidad realizable (Vazquez, 1980, p. 311).

Devido a esse potencial de desenvolvimento da consciência humana capaz de transcender o pensamento social pré-existente e ampliar as possibilidades de sentidos portados em uma expressão que temporariamente suspende a realidade imediata mas se volta a ela como representação de uma visão de mundo contra hegemônica, que durante os períodos de autoritarismo estatal ampliou-se o controle do Estado sobre a cultura popular, seja por meio da massificação promovida pelos meios de comunicação, seja por meio da repressão. Se durante o Estado Novo as estratégias voltaram-se para o controle do samba a partir do seu

branqueamento, da sua transformação em um símbolo nacional, e do monitoramento da radiodifusão para a promoção de formas de consciência necessárias ao desenvolvimento das relações produtivas; e durante o governo Dutra esse controle se intensificou, com base nos princípios nacionalistas, sobre as Escolas de Samba e sobre a indústria cultural, imbuídos de um populismo que exercia um papel pedagógico sobre as classes subalternas, se apropriando da cultura popular e a transformando sempre que possível em cultura de massa; a partir do golpe de 1964 ele recrudescerá por meio da censura e de uma política cultural que coloca o Estado em uma posição de promotor da cultura.

Esse desejo de controlar a cultura popular não é novo. Foi realizado durante os anos 1930 e 1940 pelo Estado Novo, como vários estudos já mostraram, e também faz parte da ideologia do Brasil-Potência ou da ideologia da “integração nacional” da ditadura dos anos 1970, que incorporou duas atividades populares, dando-lhe cunho nacionalista para a glorificação do Estado: o carnaval (com as escolas de samba financiadas pelo governo e por banqueiros do jogo do bicho, suas músicas e danças previamente submetidas à censura federal e destinadas, ao mesmo tempo, ao incremento do turismo e à celebração do regime) e o futebol (durante os campeonatos mundiais, no período do “milagre brasileiro”, era criado o sentimento patriótico, que percorria todo o país, segundo o qual era “o Brasil, que enfrentava os ‘inimigos estrangeiros’”, numa espécie de guerra santa; não só músicas eram encomendadas pelo governo – a mais famosa delas abrindo-se com “Noventa milhões em ação/ Pra frente, Brasil” –, como também as transmissões radiofônicas e televisivas criavam a imagem da “nação em luta”, usando linguagem belicosa e militar na descrição dos jogos). E os treinadores oficiais eram militares (Chauí, 2023, p. 78)

Nesse sentido, a política cultural do governo (da ditadura), prevalescente entre a década de 1960 e o início da década de 1980, determina formas e conteúdos imbuídos da ideologia dominante (conteúdos nos quais a visão perpetrada é aquela dos dominantes sobre os dominados), sobretudo aqueles que reproduziam uma cultura americanizada (voltada à dinâmica capitalista do consumo), exercendo sobre a cultura uma vigilância que por vezes chegou a prender e exilar os intelectuais das classes médias urbanas devido a suas contribuições para a ampliação da consciência popular por meio da produção cultural. Buscava-se legitimar o discurso ditatorial de integração e desenvolvimentismo nacional, mais uma vez, a partir da cultura com a utilização do samba como símbolo da identidade brasileira, mas, no entanto, se valorizava na indústria cultural um outro tipo de cultura, uma cultura esvaziada de sentido, aquela a que Chauí (2023) se refere como “cultura de entretenimento”. No período de redemocratização do país, a partir da década de 1980 o que ocorre é uma expansão da cultura popular como o samba, o forró... em diversas regiões do país, mas que convive até os dias atuais

com um cenário de desvalorização em uma indústria cultural que privilegia representantes da cultura internacional, ou ainda, da chamada cultura de massa.

## **6 “EU NASCI NO SAMBA E NÃO POSSO PARAR”: ELEMENTOS DA “QUESTÃO SOCIAL” E DA QUESTÃO CULTURAL PRESENTES EM DONA IVONE LARA**

As canções de Ivone Lara contêm uma visão das relações sociais a partir da perspectiva popular que refletem uma representação do Brasil constitutiva da cultura nacional-popular, contra hegemônica. Embora não apresente canções de protesto, a sua práxis artístico-cultural possui em si uma leitura da realidade que evidencia a “questão cultural” abordada nos capítulos anteriores e as relações raciais que permeiam a formação social brasileira. Ademais, sua práxis artístico-cultural determinada pela totalidade das relações sociais é resultado das condições materiais nas quais esteve inserida, isto é, em uma realidade social, política e econômica baseada em processos de exploração, dominação e opressão de sexo, raça e classe típicos de uma sociedade de economia periférica na dinâmica capitalista mundial. Tendo em vista sua grande contribuição para a participação feminina na produção cultural sambista e para construção de uma cultura nacional-popular de resistência aos processos hegemônicos, buscamos lançar luz sobre os processos sociais constituintes da “questão cultural” e da “questão social” parcialmente ocultos em sua lírica poética. Deste modo, analisaremos algumas de suas composições, assim como composições de outrem que se popularizaram no país através da sua atípica e excepcional interpretação.

Para iniciar, abordaremos o momento em que, em 1965, no primeiro carnaval após o golpe de 64, no ano de 1965 Ivone Lara fez história com samba-enredo intitulado “Os cinco bailes da história do Rio”, composto em parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau; no ano do primeiro carnaval temático da história, dedicado ao tema dos 400 anos da fundação da cidade do Rio de Janeiro. O contexto de controle, vigilância e opressão proporcionado pela ditadura militar limitava as possibilidades do processo criativo dos compositores, o que revela uma intenção do regime na geração de enredos e sambas de enredo voltados para a uma visão ideológica ufanista. O samba faz referência a momentos épicos da história da formação social e política do Brasil, assim como a vida boêmia e luxuosa dos bailes da burguesia daquela época. Em sua narrativa poética se exalta a fantasia do carnaval que por uma “ilusão” faz suspender momentaneamente a dura da realidade vivenciada pelo povo brasileiro mediante as expressões da “questão social”. Os “cinco bailes” a que o samba se refere são: (1) A fundação da cidade,

em 1585; (2) a mudança da capital do Brasil de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763; (3) a aclamação de Dom João VI como Rei de Portugal, Brasil e Algarves, em 1818; (4) o baile da Independência do Brasil, em 1822 e (5) o último baile do Império, na Ilha Fiscal, em 1889.

Carnaval, doce ilusão  
Dê-me um pouco de magia  
De perfume e fantasia  
E também de sedução  
Quero sentir nas asas do infinito  
Minha imaginação  
Eu e meu amigo Orfeu  
Sedentos de orgia e desvario  
Cantaremos em sonho  
Os cinco bailes da história do Rio

Quando a cidade completava  
Vinte anos de existência  
O nosso povo dançou  
Em seguida era promovida a capital  
A corte festejou  
Iluminado estava o salão  
Na noite da coroação  
Ali no esplendor da alegria  
A burguesia fez sua aclamação  
Vibrando de emoção  
O luxo, a riqueza imperou com imponência  
A beleza fez presença  
Comemorando a Independência

Ao erguer a minha taça  
Com euforia  
Brindei aquela linda valsa  
Já no amanhecer do dia  
A suntuosidade me acenava

E alegremente sorria  
 Algo acontecia  
 Era o fim da monarquia  
 Lá rá rá lá rá rá rá rá

Como compositora de samba, por todas as razões exploradas ao longo desse estudo, Dona Ivone Lara expressa em suas canções a consciência das classes subalternas do Rio de Janeiro do seu tempo. De forma sutil e poética, por vezes é possível identificar em suas letras sentimentos relacionados às expressões da “questão social” sofridas pela classe trabalhadora negra da qual é constitutiva; em outros momentos, com uma simplicidade penetrante, expressam elementos de referência às agruras e às vitórias vividas por esse povo em processos de resistência durante o período escravocrata. Encontra-se também em suas composições expressões da “questão cultural” brasileira, traduzindo uma condição de marginalização, desvalorização, resistência e por vezes, conformismo enfrentada historicamente pelo samba. Ademais, uma vez que tais relações sociais de classe e raça repousam no esteio de uma dinâmica de imbricação com as relações sociais de sexo, como expressão da cultura popular, seus sambas demonstram de formas implícitas, a intensa marginalização social sofrida pelas mulheres cantoras (exceto as pastoras) /compositoras/instrumentistas durante pelo menos cinco décadas no âmbito do samba.

Em *Alguém me avisou* (1982) – composição assinada por Ivone Lara –, aspectos de pertencimento à comunidade do samba (como modo de vida) e de uma origem (baiana) de subalternidade são apresentados em uma narrativa na qual o sujeito foi “avisado” sobre as possíveis consequências de se exercer a resistência a um sistema racista, classista e sexista. Considerando que o seu lançamento se deu em um período de recente redemocratização, além da histórica perseguição policial aos sambistas, é possível fazer um paralelo desse “aviso” com as medidas repressivas do regime militar.

Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho  
 Mas eu vim de lá pequenininho  
 Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho  
 Alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho

Sempre fui obediente  
 Mas não pude resistir

Foi numa roda de samba  
 Que eu juntei-me aos bambas pra me distrair  
 Quando eu voltar à Bahia  
 Terei muito que contar  
 Ó, padrinho, não se zangue  
 Que eu nasci no samba, não posso parar

Foram me chamar (ora, veja você)  
 Eu estou aqui, o que é que há?  
 Foram me chamar (ora, veja você)  
 Eu estou aqui, o que é que há?

Em *Sorriso Negro* (1981) – composição de Jorge Portela, Adilson Barbado e Jair Carvalho que ganhou repercussão através da interpretação de Dona Ivone Lara – são explícitos sentimentos que remontam a um cenário de orgulho negro. Refletindo a intensificação das lutas do movimento negro pela ampliação de uma consciência racial na classe trabalhadora ocorridas no Brasil entre as décadas de 1970 e 1980, a canção que se tornou símbolo do enfrentamento ao racismo e da valorização das qualidades dessa população traduz de maneira simples, direta e melodiada a realidade de exploração, subalternização, marginalização, inferiorização, escravização e sobretudo de resistência na qual são historicamente inseridos no país.

A música que representa o título do terceiro álbum da carreira de Ivone se tornaria um hino da negritude brasileira por dar visibilidade a sentimentos que transitam desde a angústia provocada pelo desemprego (fundamentalmente marcado por uma questão racial, como abordamos nos capítulos anteriores), passando por referências aos processos de resistência e luta por liberdade, até as expressões de orgulho e admiração pela cultura negra através da exaltação de características singulares desse povo. Indo em contraponto àquele ponto de vista racista ou ainda da falsa democracia racial reforçado pela ditadura militar, a canção publicada em meio ao contexto de redemocratização da sociedade brasileira se tornou um dos maiores símbolos da sua carreira, revelando uma consciência de classe e das relações raciais no país ao apresentar a valorização de temas marginalizados socialmente como o sorriso e o abraço negro.

Um sorriso negro, um abraço negro  
 Traz....felicidade  
 Negro sem emprego, fica sem sossego

Negro é a raiz da liberdade

Negro é uma cor de respeito

Negro é inspiração

Negro é silêncio, é luto

negro é...a solidão

Negro que já foi escravo

Negro é a voz da verdade

Negro é destino é amor

Negro também é saudade..

Em diversas outras canções como *Samba, minha raiz* (1978), lançada em seu primeiro disco – composição de Dona Ivone Lara em parceria com Délcio Carvalho – identificamos a visão de alguém nascido em meio ao samba, demonstrando a atmosfera de um espaço seguro no qual a manifestação cultural popular pode se libertar, onde a alegria suspende momentaneamente o cotidiano sofrido pelas classes subalternas distante das pressões e perseguições das classes dominantes.

O samba reinou

A noite inteira de uma tal maneira

Que espantou a tristeza

Provando que o samba de raça tem força e pureza

Quem samba partido alto samba miudinho

O faz com amor e carinho

O corpo se libertando

Ginga na cadência que é vida

Apesar de tão sofrida faz o mal se afastar

Ah, como a gente oferece

Tudo que vive a sonhar

Ginga na cadência que é vida

Apesar de tão sofrida faz o mal se afastar

E toda gente feliz cantar

Ai meu Deus  
 Como agradeço por nascer  
 O samba é minha raiz, minha herança e meu viver  
 Me consola a beleza  
 Que ninguém deseja achar  
 Me guia na minha incerteza  
 Não me deixa tropeçar

Também se encontram referências a essa dimensão de liberdade e alegria trazida pelo samba em um contexto de relações sociais de disputa de classes antagônicas em *Em cada canto uma esperança* (1978) – de mesma autoria da anterior, lançada no seu primeiro álbum. Em um cenário de tristeza, sofrimento e desvalorização, a canção apresenta o samba, ainda que triste, como uma forma de acalanto e transformação. Como uma ferramenta cultural capaz de trazer alegria e momentos “da mais pura liberdade” ao cotidiano permeado de privações de um povo historicamente marcado por processos de superexploração

Em cada canto uma esperança  
 Cada tristeza, um desejo  
 De ser feliz e ter na vida  
 Um carinho, um momento  
 Sem pensar em sofrimento

Vai, vai meu samba triste  
 Vai mostrar que ainda existe  
 O poder do amor  
 Hás de alegrar tanta gente aí  
 Que desconhece seu valor

Passam dia, mês e ano  
 vai aumentando o deserto  
 Ambição, inveja, engano  
 Coisas que se vê de perto  
 Gente que passa no mundo

E não deixa uma saudade  
Nunca teve alegria  
Nem um gesto de bondade

Eu me amarro no meu samba  
E meu sentimento se agita  
É a forma mais bonita  
De empurrar os meus dias  
O meu samba principia  
Quando amo de verdade  
E se vai sem fantasia  
Na mais pura liberdade

Também fizeram parte dos álbuns da sambista expressões do modo de vida das classes subalternas que constituem as comunidades onde se faz o samba, como a abordagem da figura do malandro em *O samba não pode parar* (1990) – composição de Fabrício do Império e Paulo George. A canção aborda um contexto onde mesmo diante de intempéries como a chuva, o samba “não pode parar”, uma vez que esse se constitui como um elemento essencial para a “força do povo”. Ademais, apresenta a figura do sambista malandro como um indivíduo que não abandona o samba em face das dificuldades, como aquele para o qual a chuva “é garôa”. Podemos interpretar, portanto, que sua letra explicita a particularidade do samba enquanto manifestação da cultura popular brasileira, que tem o poder de alegrar genuinamente e fortalecer a classe trabalhadora brasileira, sobretudo a sua parcela racializada.

A chuva tá caindo  
Mas o samba não pode parar  
Não, não, não pode parar  
Não, não, não pode parar

Esta chuva miuda para  
O sambista é uma coisa a toa  
Chuva miuda no samba  
Malandro é garôa  
Chuva miuda no samba

Malandro é garôa

Esta chuva é sereno  
E não molha mais ninguém  
Cada pingô que cai  
É mais um sambista que vem

[...]

O samba é a força do povo  
Até parece temporal  
É o Sol nascendo novo  
Na manhã de carnaval

Mas o samba não pode parar  
Não, não, não, não pode parar...

Elementos de referência às raízes africanas da comunidade do samba estão presentes em diversos aspectos da sua obra como um todo, em suas letras, nas interpretações, no modo de dançar, nos elementos visuais, nos ritmos, etc. Mas também se revelam em canções como *Axé de Ianga* (1981) – composição de Dona Ivone Lara – onde se evidencia a perpetuação de religiões de matrizes africanas por meio de adaptações no contexto brasileiro pós-abolição. Ianga, palavra comumente utilizada em rituais de candomblé que carrega o significado de proteção, respeito e felicidade, é repetida diversas vezes durante a canção, entre estrofes que abordam o cotidiano de conservação da fé das famílias descendentes de africanos por meio da tradição preservada entre gerações, seja oralmente ou por meio de rituais religiosos.

Oi, Ianga, o que tipoi Ianga  
Didianga me  
Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
Didianga me

Eu carrego na minha munganga é  
Didianga me

A felicidade deu, aos filhos seus  
Ninguém mais lamenta e chora Ianga  
Didianga me  
Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
Didianga me

Vovô veio de Angola  
Com seu mano Tio José  
Trouxe cravos, trouxe rosas  
Pra salvar filhos de fé  
E rezou a ladainha  
Pra Jesus de Nazaré  
Pra salvar filhos de fé  
E rezou a ladainha  
Pra Jesus de Nazaré  
Ianga, que tipoi Ianga  
Didianga me

Eu dei pulos de alegria  
Chorei de emoção  
Quando a Vovó Maria  
Me levando pela mão  
Disse filha Pai Ianga  
É a nossa proteção  
Ianga, Ianga que tipoi Ianga  
Didianga me

Tia Teresa nos contava  
A história do vovô  
Que tirava irmão do tronco  
Escondido do senhor  
Pra curar seus ferimentos  
Com o banho de abô  
Ianga, Ianga que tipoi Ianga

Didianga me

*Lamento negro* – composição de Caboré, Onofre e Heitor dos Prazeres Filho – gravada por Dona Ivone Lara em 1982 no seu álbum *Alegria Minha Gente (Serra dos Meus Sonhos Dourados)* também remete à transportação forçada de povos africanos para escravização no Brasil e às agruras perversas às quais foram submetidos durante o sistema colonial escravocrata. Além de expressar as angústias vividas pelo povo negro nas senzalas como a falta de alimento, agressões físicas e ausência de condições sanitárias mínimas, a canção anuncia as práticas culturais como formas de expressão carregadas de significado, demonstrando o potencial da práxis artístico-cultural na externalização de uma subjetividade coletiva, marcada por processos sociais, tanto em sua síntese quanto em seus impactos. Esses elementos se evidenciam na canção ao abordar o canto e a capoeira como formas de expressão e organização estratégica da comunidade negra no interior das senzalas.

Canto do negro é um lamento  
Na senzala do senhor...

O negro veio de Angola  
Fazendo sua oração  
Na promessa da riqueza  
Só ganhou a escravidão...

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor...

Depois de duro trabalho  
De maus tratos e sofrimentos  
Chibata comia toda a hora  
Sem roupa, sem água e alimento...

Canto do negro é o lamento  
Na senzala do senhor...

E com risos e brincadeiras  
 Paciência ele esperava  
 Capoeira dava aviso  
 Quando alguém se aproximava...

Canto do negro é o lamento  
 Na senzala do senhor...

Nesse mesmo disco de 1982, Ivone interpreta *Nasci pra sonhar e cantar* – composição sua em parceria com Délcio Carvalho –, música que demonstra a expressão cultural como necessidade de um indivíduo que vivencia uma dura realidade de tristezas, ao mesmo tempo que esperança por um amanhã melhor. Se fizermos um paralelo com seu ano de lançamento, podemos relacionar sua letra à expressões de um período de repressão que logrou à sociedade brasileira quase duas décadas de tristeza e sofrimento, assim como do momento da processual redemocratização que permitia o florescimento de sentimentos de esperança num futuro no qual haja liberdade de expressão.

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

A canção *Candeeiro da Vovó* (1997) – composta por Dona Ivone Lara e Délcio Carvalho – vai do individual ao social, abordando a experiência de Yvone, que assim como tantas outras descendentes de africanos escravizados no Brasil, tiveram contato com costumes,

tradições, símbolos e manifestações de origem africana preservados em um processo de muita luta, sofrimento, repressão e resistência. A canção retrata o sofrimento da avó de Yvone Lara, de origem angolana, por perder o candeeiro que era o “*seu troféu de Angola*”, o único objeto que ela conseguira guardar da diáspora africana. Desse modo, ela explicita o esforço dos povos africanos trazidos ao Brasil em preservar sua cultura por meio de símbolos, objetos, músicas, etc; ao mesmo tempo que expressa a perseguição sofrida por esses povos na conservação desses elementos, ao abordar o comportamento da avó que “*escondia o candeeiro, dia, noite, noite e dia*” na tentativa de preservar o único material concreto representativo do seu elo com suas origens:

Vige, Minha Nossa Senhora  
 Cadê o candeeiro de vovó  
 Seu troféu lá de Angola  
 Cadê o candeeiro de vovó  
 Era lindo e iluminava  
 Os caminhos de vovó  
 Sua luz sempre firmava  
 Os pontos de vovó

Quando veio de Angola  
 Era livre na Bahia  
 Escondia o candeeiro  
 Dia, noite, noite e dia  
 Mas um golpe traiçoeiro  
 Do destino a envolveu  
 Ninguém sabe até hoje  
 Como o candeeiro desapareceu

Vovó chorou, de cortar o coração  
 Não tem mais o candeeiro  
 Pra enfrentar a solidão  
 Vovó chorou, chorou  
 Como há tempos não se via  
 Com saudades de Angola

## E sua mocidade na Bahia

Em *Rainha Quelé* – composição de Dona Ivone Lara e Delcio Carvalho do ano de 1985 – os autores fazem uma homenagem à Clementina de Jesus (conhecida como Quelé), cantora e compositora descendente de pais escravizados que foi uma das responsáveis pelo processo de reafirmação do samba raiz como expressão cultural das classes subalternas ocorrido na década de 1970, em contraponto à afirmação artificial do samba meramente como símbolo nacional, que o esvaziava de sentido. Em um contexto no qual a bossa nova liderava as paradas de sucesso do país, Clementina chamava a atenção por apresentar uma práxis artístico-cultural fundamentada na cultura africana, cantando sambas de roda, jongos, caxambus (entre outros ritmos trazidos da África pela população escravizada. Embora tenha tido uma trajetória constituída sobre as bases do samba, sendo inclusive, uma das frequentadoras da casa de tia Ciata, até os seus sessenta anos Quelé fez parte do imenso contingente de mulheres negras que procuram no trabalho informal como empregada doméstica e vendedora de salgados seus meios de subsistência. Na canção em sua homenagem, Ivone e Delcio Carvalho destacam a sua importância na valorização de elementos da cultura negra mediante a disputa ideológica das classes antagônicas intensificada pelos processos políticos entre os anos 1960 e 1970.

Rainha Quelé

Quem te fez assim foi a natureza

Rainha Quelé

Com a sua fé, espalha beleza

O mundo africano

Cheio de tristezas e desenganos

Que faz cantar

E também sonhar

Vejo a lua prateada, no terreiro de jongueiro

Escutando a sua voz, praguejando o cativo

Encantando o nosso povo, que deseja te saudar

Renovando esperanças, glórias de quem sabe amar

Sabe amar, sabe amar ô ô, sabe amar rainha

Negritude vive solta, cada vez é mais presente

Quando o mundo é ritmado, quando vive o samba quente

Representa nossa gente, vem rainha, vem cantar

O teu canto comovente, glórias de quem sabe amar  
 Sabe amar, sabe amar ô ô, sabe amar

Além de Clementina de Jesus, a obra de Ivone também homenageou outros sambistas de grande importância para a história do samba como Cartola, ao interpretar em um de seus álbuns a canção *Uma rosa pra cartola* (1982) – composição dos sambistas Wilson Moreira e Nei Lopes. O cantor e compositor carioca Angenor de Oliveira, conhecido como Cartola, que foi um dos percussores do samba da década de 1930 e um dos fundadores da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, é homenageado na canção como um dos sambistas responsáveis pela resistência às formas de opressão e discriminação incidentes sobre o gênero, assim como pelo consequente processo de transformação social que viabilizou a valorização do samba como patrimônio cultural da classe trabalhadora negra brasileira ao longo da história (ainda que entre processos de tentativas de apropriação burguesa).

Uma rosa  
 Me falou de um personagem  
 Que é poeta de linhagem  
 Mais alta que a dos maiores

Verde e rosa  
 No alto do seu reinado  
 Violão todo estrelado  
 Com as canções celestiais

Você sabe  
 De quem é que estou falando  
 Menestrel, mestre, malandro  
 Que no samba fez a sua escola

Samba  
 Hoje é coisa de respeito  
 Mesmo andando  
 Com pandeiro e com viola

Graças,  
 Entre outros, a este menino  
 Que é divino  
 E não deixou de ser cartola

Outra canção da obra de Ivone que expressa elementos da “questão social” e da “questão cultural” está presente no disco que carrega o nome da compositora como título “Ivone Lara” de 1985: a música *Menino brasileiro* – composição de Dona Ivone Lara em parceria com Rildo Hora. Apresentando o retrato da infância dos filhos da classe trabalhadora permeada pelo cotidiano das rodas de samba, a canção expressa o samba como modo de vida de uma população que alimenta o sonho de vivenciar uma realidade diferente, uma realidade repousada no esteio da “sorte”, distante de todo sofrimento proporcionado pelas condições sob as quais os trabalhadores são submetidos historicamente no Brasil.

Chegou na roda um menino  
 E começou a dançar  
 Um samba na palma da mão  
 O povo danou a cantar

Menino brasileiro  
 Filho de trabalhador  
 Na dança dessa vida  
 Tem passo de sonhador

É como um passarinho  
 Vai pelo mundo a voar  
 Mas no puleiro da sorte  
 Um dia vai pousar

São muitas as composições de Dona Ivone Lara nas quais podemos notar aspectos que remetem ou à “questão social” ou à questão cultural. Trouxemos aqui apenas algumas canções que nos fornecem um pequeno retrato de uma grande obra deixada pela compositora. Sem dúvidas uma carreira de quarenta anos de duração possui uma riqueza imensurável de

expressões da realidade vivenciada por ela em seu tempo histórico, assim como de referências a elementos e personagens que fizeram parte da vida das famílias afrodescendentes ao longo da história do samba, que não se comporta nos limites dessa dissertação. Desta forma, buscamos através da análise das letras de algumas canções selecionadas, apreender como as questões trabalhadas ao longo deste trabalho estão presentes na práxis artístico-cultural de Dona Ivone Lara, que foi uma artista elementar na abertura de caminhos para a atuação de cantoras e compositoras sambistas, na valorização de elementos da cultura negra e das religiões de matriz africana, impactando especialmente no contexto sociopolítico das décadas de 1960, 1970 e 1980.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho pretendeu compreender a “questão social” e a “questão cultural” brasileiras expressas na vida e na obra de Dona Ivone Lara a partir da perspectiva teórica crítica da economia política e da consubstancialidade das relações sociais. Para tanto buscamos compreender como o contexto sócio-histórico vivenciado pela sambista foi determinante na elaboração da sua práxis artístico-cultural. Nesse percurso chegamos à constatação de que a história do samba está intrinsecamente ligada aos processos de constituição do sistema capitalista no Brasil, uma vez que o seu desenvolvimento na condição de dependência produz um modo de vida e uma produção cultural determinada pelas relações de superexploração. Dessa forma, voltamo-nos à apreensão dos elementos fundamentais da formação social brasileira no que tange à consolidação capitalista; às particularidades da “questão social”; à construção do samba como expressão da cultura popular; às relações sociais de sexo, raça e classe e à formação de uma “questão cultural” no país.

Yvone Lara, nascida em 1922, vivenciou um período histórico de intensas transformações sociais nas relações políticas e econômicas à nível mundial que definiram os rumos da “questão social” e da “questão cultural” no decorrer da constituição capitalista no Brasil. A condição de extrema pauperização da classe trabalhadora nas primeiras décadas do século XX, os processos de revolução burguesa que acarretaram a formação do Estado Novo, a constituição de um mercado de trabalho nos moldes capitalistas, a repressão da ditadura militar e as lutas sociais pela redemocratização da sociedade brasileira são exemplos das transformações societárias que foram determinantes para a construção da sua subjetividade, e por conseguinte, para a direção política da suas ações objetivas.

Deste modo, sua práxis artístico-cultural expressa uma visão de mundo de quem enfrentou essas transformações sob a perspectiva dos “de baixo”, isso é, das classes subalternas. Enquanto mulher negra de origem pobre, pertencente da classe trabalhadora, suas composições expressam um modo de vida particular, demarcado pelas relações de subalternidade, exploração, perseguição e repressão presentes historicamente na vida da população afrodescendente no Brasil. Ademais, devido aos processos de racismo institucional e revolução passiva (de transformação das bases societárias “pelo alto”) que impediram o acesso das classes subalternas aos espaços de poder no âmbito das decisões políticas e econômicas do país, a cultura se tornou um meio de transmissão de ideias capaz de desenvolver uma consciência crítica de classe em face dos processos de acirramento da “questão social”.

Entendendo a formação social brasileira de acordo com a formação desses fenômenos sociais desencadeados pelo processo de consolidação do capitalismo no Brasil, podemos compreender a produção artístico-cultural, ou seja, o exercício da práxis artístico-cultural brasileira, como um resultado da relação recíproca entre as bases materiais que constituem a sociedade e as relações sociais que se desenvolveram durante a história. Exercício esse que Braz (2013) ao tratar do “fenômeno artístico” de acordo com o pensamento de Marx e Engels, o entende como parte de um processo de abstração temporária<sup>32</sup> da realidade que transcende as necessidades imediatas do ser social, que, contudo, não se desprende totalmente de sua base material, estando intrinsecamente ligada à mesma.

Neste sentido, podemos compreender a obra da cantora e compositora Dona Ivone Lara enquanto uma representação da práxis artístico-cultural que reúne em sua particularidade expressões do conjunto consubstanciado de relações sociais no Brasil (de sexo, raça e classe) uma vez que a artista foi uma mulher negra e parte da classe trabalhadora brasileira. E muito além da sua representação social, Dona Ivone Lara foi também um dos nomes mais importantes da história do samba, tornando-se a sua grande protagonista do gênero feminino, de tal modo que podemos dizer que a história de Dona Ivone, sua obra e a história do samba em todo seu significado social se constroem inerentemente uma como parte da outra.

Como mulher negra, cantora, compositora, enfermeira e assistente social, confrontando as determinações sociais de seu tempo, ganhou destaque nacional em um momento histórico em que o país estava saindo de uma Ditadura Militar, em meados da década de 1970, se tornando um símbolo de resistência para o movimento negro e feminista brasileiro, bem como para a classe trabalhadora, através de suas composições de enfrentamento ao racismo, ao sistema patriarcal, e ao sistema de exploração e discriminação classista. Mais que um símbolo de enfrentamento às opressões, Dona Ivone Lara ostentava o sentimento de orgulho negro e feminino, passando assim uma mensagem de valorização para essas parcelas da sociedade historicamente oprimidas e discriminadas.

Portanto, entendemos a obra de Dona Ivone Lara, como resultado de sua práxis, que reflete elementos da “questão social”, “questão cultural, bem como das opressões raciais e patriarcais no Brasil, em seu tempo sócio-histórico, pois, além de sua importância na transformação social realizada por meio do samba na sociedade brasileira, ampliando horizontes à participação feminina no âmbito da música nacional, como forma de enfrentamento ao patriarcado e às relações sociais de sexo no país. Deste modo entendemos

---

<sup>32</sup> Que Lukács chama de “suspensão do cotidiano”.

que a trajetória sócio-histórica do Brasil é marcada pela consonância com a existência de Yvone<sup>33</sup>, uma vez que a mesma proporcionou um legado de resistência, consciência social, cultura popular e, sobretudo, de busca por princípios de emancipação humana.

---

<sup>33</sup> Nome de registro, posteriormente alterado para o nome artístico Dona Ivone Lara.



## ANEXO A – IMAGENS DA VIDA E CARREIRA DE D. IVONE LARA

Figura 1 - Ivone Lara tocando seu cavaquinho.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales (IMS).

Figura 2 - Capa do álbum “Samba minha verdade, samba minha raiz” (1978).



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales (IMS).

Figura 3 - Dona Ivone Lara e grupo de sambistas na gravação do seu primeiro disco (1977).



Fonte: Itaú Cultural. Imagem: Teixeira.

Figura 4 - Ivone em desfile da Escola de Samba Império Serrano.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales (IMS).

Figura 5 - Ivone em momento de atuação profissional como Enfermeira e Assistente Social.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales (IMS).

Figura 6 - Dona Ivone Lara com Maria Bethânia e Gal Costa.



Fonte: Itaú Cultural.

Figura 7 - Dona Ivone Lara com seu parceiro de composições, Dêlcio Carvalho.



Fonte: Itaú Cultural Ocupação Dona Ivone Lara – Acervo.  
Bertha Nutels.

Figura 8 - Desfile da Império Serrano em homenagem a D. Ivone Lara, Enredo do meu Samba (2012).



Fonte: Folha de São Paulo (2012).

## **ANEXO B – DISCOGRAFIA DE D. IVONE LARA**

### **ÁLBUM 1 - SAMBA MINHA VERDADE, SAMBA MINHA RAIZ (1978)**

1. Minha Verdade (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
2. Com ele é assim (Dona Ivone Lara)
3. O império tocou reunir (Silas de Oliveira / Mano Décio da Viola)
4. Espelho da vida (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
5. Chegou quem faltava (Nilson Gonçalves)
6. Em cada canto uma esperança (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
7. Samba, minha raiz (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
8. Andei para Curimá (Dona Ivone Lara)
9. Quando a maré (Antônio Caetano)
10. Nas sombras da vida (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
11. Prazer da serrinha (Hélio dos Santos / Rubens da Silva)
12. Aprendi a sofrer (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

### **ÁLBUM 2 - SORRISO DE CRIANÇA (1979)**

1. Sorriso de criança (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
2. Cantei só pra distrair (Hélio dos Santos)
3. Adeus à solidão (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
4. O meu amor tem preço (Dona Ivone Lara)
5. Quisera (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. São Paulo, chapadão de Glória (Silas de Oliveira / Joacyr Santana)
7. Sonho meu (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
8. Liberdade (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
9. Acreditar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
10. Tiê (Dona Ivone Lara / Mestre Fuleiro / Tio Hélio)
11. Andei pra Curimá (Dona Ivone Lara)
12. Amar como eu amei (Mano Décio da Viola / Abílio Martins)
13. Confesso (Dona Ivone Lara)
14. Por querer liberdade (Mestre Fuleiro)
15. Muro das lamentações (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

### ÁLBUM 3 - SORRISO NEGRO (1981)

1. Sereia Guiomar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
2. De braços com a felicidade (Dona Ivone Lara)
3. Alguém me avisou (Dona Ivone Lara)
4. Unhas (Dona Ivone Lara / Hermínio Bello de Carvalho)
5. Me deixa ficar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. Nunca mais (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
7. Sorriso Negro (Jorge Portela / Adilson Barbado / Jair Carvalho)
8. Adeus de um poeta (Tião Pelado)
9. Os cinco bailes da história (Silas de Oliveira / Dona Ivone Lara / Bacalhau)
10. Meu fim de carnaval não foi ruim (Dona Ivone Lara)
11. Tendência (Dona Ivone Lara / Jorge Aragão)
12. Axé de Ianga / Pai maior (Dona Ivone Lara)

### ÁLBUM 4 - ALEGRIA MINHA GENTE (SERRA DOS MEUS SONHOS DOURADOS) (1982)

1. Samba de roda pra Salvador (Dona Ivone Lara)
2. Preá comeu (Dona Ivone Lara)
3. O samba não pode parar (Fabrício do Império / Paulo George)
4. Lamento negro (Caboré / Onofre / Heitor dos Prazeres Filho)
5. Nasci pra sonhar e cantar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. Sambas de terreiro / Prazer da Serrinha (
7. Coração, por que choras? (Dona Ivone Lara)
8. Vejo em teus lábios risos (Mestre Fuleiro)
9. Uma rosa pra Cartola (Wilson Moreira / Nei Lopes)

### ÁLBUM 5 - IVONE LARA (1985)

1. Se o caminho é meu (Paulinho Mocidade/Jurandir Bringela)
2. Vem ouvir (Penteado)
3. Rainha Quelé (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
4. Meu samba é luz, é céu e mar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

5. Nos combates desta vida (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. Carlos Drumond de Andrade / E agora José (Dona Ivone Lara / Jorge Aragão)
7. Menino brasileiro (Dona Ivone Lara / Rildo Hora)
8. Sem cavaco não (Dona Ivone Lara / Mano Décio da Viola)
9. Doces recordações (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
10. Não fique a me torturar (Dona Ivone Lara / Arlindo Cruz / Sombrinha)
11. Resignação (Dona Ivone Lara / Hélio dos Santos)
12. Pra você voltar (Zeca Pagodinho / Arlindo Cruz / Neoci)

#### ÁLBUM 6 - O SAMBA NÃO PODE PARAR (1990)

1. Alguém me avisou (Dona Ivone Lara)
2. Sorriso negro
3. Samba de roda pra Salvador
4. Nasci pra sonhar e cantar
5. Tendência
6. Uma rosa pro Cartola (1982)
7. O samba não pode parar
8. Lamento negro
9. A sereia Guiomar
10. Preá comeu
11. Sambas de terreiro (Prazer da Serrinha)

#### ÁLBUM 7 - BODAS DE OURO (1997)

1. Samba de roda pra Salvador / Não chora meu bem (Dona Ivone Lara)
2. Alguém me avisou (Dona Ivone Lara)
3. Não chora neném (Dona Ivone Lara)
4. Sonho meu (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
5. Candeeiro da Vovó (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho) / Oração da mãe menininha (Dorival Caymmi)
6. Mas quem disse que eu te esqueço (Dona Ivone Lara / Hermínio Bello de Carvalho)
7. Acreditar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
8. Sorriso negro (Jorge Portela / Adilson Barbado / Jair Carvalho)

9. Força da imaginação (Caetano Veloso)
10. Enredo do meu samba (Dona Ivone Lara / Jorge Aragão) / Mel da boca (David Correia)
11. O samba não pode parar (Fabrício do Império / Paulo Jorge) / Leva meu samba (Ataulfo Alves) / Na cadência (Ataulfo Alves / Paulo Gesta)
12. Alvorecer (Délcio de Carvalho / Dona Ivone Lara)
13. Bodas de ouro (Paulo César Pinheiro / Dona Ivone Lara)

#### ÁLBUM 8 - RAÍZES DO SAMBA (1999)

1. Sonho de criança
2. Minha verdade
3. Adeus à solidão
4. Samba, minha raiz
5. Cantei só pra distrair
6. Quando a maré
7. Amar como eu amei
8. Espelho da vida
9. Prazer da Serrinha
10. Confesso
11. Em cada canto uma esperança
12. Chegou quem faltava
13. Quisera
14. São Paulo, chapadão de Glória
15. O império tocou reunir
16. Sonho meu
17. Liberdade
18. Acreditar
19. Tiê
20. Andei pra Curimá

#### ÁLBUM 9 - NASCI PRA SONHAR E CANTAR (2001)

1. Deus está te castigando (Dona Ivone Lara)
2. Nasci pra sonhar e cantar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

3. Nas asas da canção (Dona Ivone Lara / Nelson Sargento)
4. Um grande sonho (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
5. Agora (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. Poeta Sonhador (Dona Ivone Lara / Paulinho Mocidade)
7. Canção da felicidade (Dona Ivone Lara)
8. Tendência (Dona Ivone Lara / Jorge Aragão)
9. Canto do meu viver (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
10. Essência de um grande amor (Dona Ivone Lara / Sombrinha)
11. Chorei, confesso (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
12. Ela é a rainha (Dona Ivone Lara)
13. Axé de Ianga – Pai maior (Dona Ivone Lara)
14. Sereia Guiomar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

#### ÁLBUM 10 - SEMPRE A CANTAR (2004)

1. Na Própria Palma (Dona Ivone Lara / Maurício Verde / Bruno Castro)
2. A Cigana (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
3. Você Confessou (Dona Ivone Lara)
4. A Força do Criador (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
5. Luz da Paz (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
6. Coração Apaixonado (Dona Ivone Lara / Rildo Hora)
7. Vida que A Gente Leva (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
8. Castelo de Ilusão (Dona Ivone Lara)
9. O Trovador (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
10. Receio O Amor (Dona Ivone Lara / Sombrinha)
11. Vem Novamente (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
12. Nova Era (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
13. Sem Dizer Adeus (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho)
14. Alguém Me Avisou | participação: Grupo Toque de Prima (Dona Ivone Lara) /  
Acreditar (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho) / Sonho Meu (Dona Ivone Lara / Delcio  
Carvalho)

### ÁLBUM 11 - NAS ESCRITAS DA VIDA (2010)

1. Nas escritas da vida (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
2. Divina missão (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
3. Canção em madrigais (Dona Ivone Lara / Luiz Carlos da Vila / Bruno Castro)
4. No coração de Madureira (Dona Ivone Lara / Mauricio Verde / Bruno Castro)
5. Convicção tardia (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
6. Esbanjando alegria (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
7. Noites de magia (Dona Ivone Lara / Delcio Carvalho / Bruno Castro)
8. Investida fatal (Dona Ivone Lara / André Lara / Bruno Castro)
9. Destino (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
10. Escravo da dor (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
11. Sagrado lugar (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)
12. Um grande sonho (Dona Ivone Lara / Bruno Castro)

### ÁLBUM 12 - BODAS DE CORAL NO SAMBA BRASILEIRO (2010)

1. Derradeira Melodia (Délcio Carvalho / Dona Ivone Lara)
2. Alvorecer (Délcio Carvalho / Dona Ivone Lara)
3. Sorriso de Criança (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
4. Amor sem Esperança (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
5. Sonho e Saudade (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
6. Nem É Preciso Falar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho / Paulinho Carvalho)
7. O Tempo Passou (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
8. Ainda Baila no Ar | participação: Dudu Nobre / Wilson das Neves (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho / André Lara)
9. Sol de Verão (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
10. A Cigana (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
11. A Festa | participação: Alcione / Mart'nália (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
12. Viva na Paz (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
13. Candeeiro da Vovó (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)
14. Nos Combates desta Vida (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho) / Sereia Guiomar (Dona Ivone Lara / Délcio Carvalho)

15. Sonho Meu | participação: Velha Guarda do Império Serrano (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho) / Acreditar (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho)

#### ÁLBUM 13 - BAÚ DA DONA IVONE (2012)

1. Dia do Samba no Bonfim (Dona Ivone Lara / Bruno Castro) Intérprete(s): Maria Bethânia / Caetano Veloso
2. Outra Vez (Dona Ivone Lara / Nei Lopes) Intérprete(s): Nei Lopes
3. Império e Portela (Dona Ivone Lara / Diogo Nogueira / Bruno Castro / Ciraninho) Intérprete(s): Diogo Nogueira / Bruno Castro
4. Vento da Tarde (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho / André Lara) Intérprete(s): Nelson Sargento
5. Não Me Maltrata (Dona Ivone Lara / Bruno Castro / Sombrinha) Intérprete(s): Sombrinha
6. Não É Miragem (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho) Intérprete(s): Beth Carvalho
7. A Menina E O Tempo (Dona Ivone Lara / Bruno Castro / Zé Luiz do Império) Intérprete(s): Luiza Dionizio
8. Adeus Ao Senhor da Razão (Dona Ivone Lara / Bruno Castro) Intérprete(s): Áurea Martins
9. O Preá (Bruno Castro) Intérprete(s): André Lara
10. Luta Imperiana (Dona Ivone Lara / Bruno Castro / André Lara) Intérprete(s): André Lara
11. Vai (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho) Intérprete(s): Dêlcio Carvalho
12. Sombras Na Parede (Dona Ivone Lara / Dêlcio Carvalho / André Lara) Intérprete(s): Monarco
13. A Procura Da Felicidade (Dona Ivone Lara) Intérprete(s): Juninho Thybau

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, S. L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Pólen, 2019.

ÁVILA, Maria Betânia; FERREIRA, Verônica. Trabalho produtivo e reprodutivo no cotidiano das mulheres brasileiras. In: ÁVILA, M. B.; FERREIRA, V. (Org.). **Trabalho remunerado e trabalho doméstico no cotidiano das mulheres**. Recife: SOS Corpo, 2014.

BAIRRO das Rocas. **Natal RN**, Natal, 22 jul. 2022. Disponível em: <<https://natalrn.com.br/bairros-das-rocas-natal-rn/>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional Digital, 2024. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>>. Acesso em: xx de xxxxx de 2023.

BORJA, Bruno. Cultura popular no capitalismo dependente: entre resistências e incorporações. **Temporalis**, v. 23, n. 45, p. 32–48, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/temporalis/article/view/40926>>. Acesso em: 02 dez. 2024.

BRAZ, Marcelo. Antes do samba: a peculiaridade da criação artístico-cultural. In: BRAZ, M. (Org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 63-72.

\_\_\_\_\_. **Noca da Portela e de todos os sambas**. Rio de Janeiro: UERJ, DECULT; São Paulo: Outras expressões, 2018.

\_\_\_\_\_. O samba entre a ‘questão social’ e a questão cultural no Brasil. In: BRAZ, M. (Org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 75-94.

\_\_\_\_\_. Os sambas de Noel Rosa e Wilson Batista: imagens de um Brasil nada “moderno”. In: BRAZ, M. (Org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 185-199.

BRUNO, L. **Canto de rainhas: O poder das mulheres que escreveram a história do samba**. 1. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2021.

BURNS, M. **Dona Ivone Lara: sorriso negro**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

\_\_\_\_\_. **Nasci para sonhar e cantar - Dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BURNS, M. **Nasci para sonhar e cantar: gênero, projeto e mediação na trajetória de Dona Ivone Lara**. 2006. 122 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CISNE, M.; SANTOS, S. M. M. **Feminismo, diversidade sexual e serviço social**. São Paulo: Cortez, 2018.

COMPOSITORA de 'Sonho Meu' é tema da escola Império Serrano no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 2012. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/cotidian/o/1051072-compositora-de-sonho-meu-e-tema-da-escola-imperio-serrano-no-rio.shtml>>. Acesso em: 02 dez. 2024.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura e sociedade no Brasil. In: BRAZ, M. (Org.). **Samba, cultura e sociedade: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 31-62.

\_\_\_\_\_. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2023.

FERNANDES, F. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. 6. ed. Curitiba: Kottter Editorial; São Paulo: Editora Contracorrente, 2020.

GIL, A. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas S. A., 2002.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. “Pelo telefone mandaram avisar que se questione essa tal história onde mulher não tá”: a atuação de mulheres musicistas na constituição do samba da Pequena África do Rio de Janeiro no início do século XX. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 28, p.176-191, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/vsY3ZYzpLhXzyhbQNBBrgWk/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 18 dez. 2024.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Brasília, ANPOCS, n. 2, p. 223-244, 1984.

GUILLAUMIN, Colette. Prática do poder e ideia de natureza. In: FERREIRA, V.; ÁVILA, M. B.; FALQUET, J.; ABREU, M. (Org.). **O patriarcado desvendado: teorias de três feministas materialistas: Colette Guillaumin, Paola Tabet e Nicole Claude Mathieu**. Recife: SOS Corpo, 2014.

HEMEROTECA DIGITAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional Digital, 2024. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 09 jul. 2024.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, São Paulo, Brasil, v. 26, n. 1, p. 61–73, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. Niterói: IMMUB, 2024. Disponível em: <<https://immub.org/>>. Acesso em: 10 jun. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Dona Ivone Lara**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/dona-ivone-lara/>>. Acesso em: 20 mai. 2024.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 93-103, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/hVNnxSrszcVLQGfHFf85kk/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 13 jan. 2025.

\_\_\_\_\_. Divisão sexual do trabalho e relações sociais o sexo. In: HIRATA, H.; LABORIE, F.; LE DOARÉ, H.; SENOTIER, D. (Org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Unesp, 2009. p. 67-75.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Augusto. Samba, história e a questão racial e social. In: BRAZ, M. (Org.). **Samba, cultura e sociedade**: sambistas e trabalhadores entre a questão social e a questão cultural no Brasil. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. p. 95-119.

LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

MARINI, R. M. **Dialética da dependência e outros escritos**. In: TRASPADINI, R.; STEDILE, J. P. (Org.). 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2022.

MARX, K. **A miséria da filosofia**. São Paulo: Global Editora, 1985.

\_\_\_\_\_. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

\_\_\_\_\_. **O capital**. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

\_\_\_\_\_. **Para a crítica da economia política**: salário, preço e lucro. O rendimento e suas fontes. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MOURA, C. **História do negro brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2022.

NETTO, J. P.; BRAZ, M. **Economia política**: uma introdução crítica. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

NOBILE, L. **Dona Ivone Lara**: a primeira-dama do samba. 2. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2018.

OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista**: O ornitorrinco. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

ORTEGAL, Leonardo. Relações raciais no Brasil: colonialidade, dependência e diáspora. **Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, n. 133, p. 413-431, 2018. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-66282018000300413&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-66282018000300413&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 jul. 2024.

SANTOS, J. S. **Questão Social**: particularidades no Brasil. São Paulo: Cortez, 2012.

SIQUEIRA, M. B. **Samba e identidade nacional**: das origens à era Vargas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SODRÉ, W. **Capitalismo e revolução burguesa no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990.

TABET, Paola. Mãos, instrumentos e armas. In: FERREIRA, V.; ÁVILA, M. B.; FALQUET, J.; ABREU, M. (Org.). **O patriarcado desvendado**: teorias de três feministas materialistas: Colette Guillaumin, Paola Tabet e Nicole Claude Mathieu. Recife: SOS Corpo, 2014.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998

\_\_\_\_\_. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VIEIRA, E. **Estado e miséria social no Brasil**: de Getúlio a Geisel. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1995.

VÁZQUEZ, A. S. **Filosofía de la praxis**. Naucalpan: Editorial Grijalbo, 1980.