

43° ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS

SPG06 - Corpos, narrativas e regimes de visibilidade

Vozes assombradas: memória e corpo na música popular brasileira

Rafael do Nascimento Cesar

Vozes Assombradas: memória e corpo na música popular brasileira

Na confissão, quem fala obriga-se a ser o que diz ser, obriga-se a ser quem fez determinada coisa, quem experimenta determinado sentimento; e obriga-se porque é verdade.

Michel Foucault

REMOENDO SAUDADES

Vinte e sete de abril de 1966. Dez e meia da manhã. Entro no Bar Gouveia, Travessa do Ouvidor, n°6, em pleno centro velho do Rio de Janeiro. Àquela hora do dia, o bar está praticamente vazio. Olho à esquerda e reconheço, de imediato, a pessoa cujas fotografias em jornais e revistas tornaram-na tão familiar. Aproximo-me devagar e noto seu terno escuro, a gravata descuidada, os sapatos lustrosos. Cumprimento-o com certa cerimônia, com a cerimônia de um paulista do interior. Como resposta, o sorriso discreto e o amável convite para me sentar à sua mesa e beber de suas bebidas – uísque, cerveja e água mineral. Exatamente como na véspera me preveniram Almirante e Braguinha quando lá, no Museu da Imagem e do Som, entre painéis e fotografias de carnaval e de cantos populares, concordaram em me auxiliar na entrevista com Pixinguinha. Aceitei a água. Pixinguinha sorri mais uma vez e me pergunta se estou também de regime, como ele. Digo-lhe que não. Ele não insiste e me serve a água.¹

Assim descreve o antropólogo João Baptista Borges Pereira seu primeiro contato com um dos mais célebres instrumentistas e compositores brasileiros, Alfredo da Rocha Viana Filho, ou Pixinguinha (1897-1973). Ocorrido à época de sua pesquisa de doutorado na Universidade de São Paulo, o encontro entre ambos não dizia de uma relação entre fã e ídolo, mas imbuía-se de propósitos acadêmicos. Ao estudar o processo de integração do negro ao meio radiofônico de São Paulo entre as décadas de 1920 a 1960, Borges Pereira viu na música popular um elemento-chave da sociedade brasileira a dar sentido “às mudanças que se operavam no plano da estrutura e no nível da cultura”.²

¹ João Baptista Borges Pereira, “Pixinguinha”, 1997, p. 77.

² João Baptista Borges Pereira, *Cor, Profissão e Mobilidade*, 2001 [1967], p. 28.

A crescente metropolização da capital paulista e o surgimento de novos meios de comunicação de massa alicerçavam, respectivamente, tais mudanças.

Tendo iniciado a carreira de músico no Rio de Janeiro por volta de 1915, Pixinguinha testemunhou a ascensão do rádio no Brasil e, ainda na década de 1920, passou a integrar o quadro profissional desse novo espaço como arranjador e regente da Orquestra Victor Brasileira, ligada à rádio Mayrink Veiga. Era, portanto, uma figura incontornável no entendimento da relação entre esse conjunto de transformações (estruturais e culturais) e a população negra do país. Incontornável mesmo para alguém que, como Borges Pereira, encarava a atuação de sambistas e chorões com uma “postura quase antimusical”.³

O antropólogo prossegue:

—Nesta mesa, uísque e cerveja é só encenação. Estou proibido de beber desde meu infarte, há dois anos. Mas continuo bebendo, quer dizer, bebericando um pouco. Namoro o uísque e caso com a mineral. A água é para eu não esquecer que estou de regime. Estou ainda comemorando o meu aniversário. Fiz 68 anos dia 23 de abril. Quando você chegou estava lendo este telegrama.

Passa-me o telegrama e insiste para que o leia. Seus termos são formais: parabéns e votos de felicidade, assinados por Negrão de Lima, então governador do Estado da Guanabara. O telegrama estava endereçado para Alfredo da Rocha Viana Júnior, Rua Pixinguinha, 23. Olaria. Rio.

—Esse Alfredo sou eu. Júnior quer dizer filho.

*Agradeço a observação e procuro ver nela alguma ironia ou algo parecido. Nada. A fisionomia continua sorridente e bondosa.*⁴

Da infinidade de relatos existentes sobre Pixinguinha, este é talvez o mais destoante deles em termos da imagem que conjura diante do leitor. Produzido pelo olhar distanciado do pesquisador “paulista do interior”, ele se contrapõe às adulações proferidas por amigos e admiradores do mestre do choro. Edigar de Alencar, um de seus biógrafos, afirmava ser a presença

³ Marc Hertzman, “Fora de moda e sem lugar: rádio e cultura na formação da Escola Usipiana (1960-1970), 2016, p. 61. A insistência de Borges Pereira, afirma Hertzman, em distanciar-se de uma perspectiva estetizante em relação à música deveu-se à necessidade dele em afirmar-se como antropólogo em um momento intelectual marcado pela utilização de métodos científicos rigorosos nas ciências sociais. Não por acaso, em sua banca examinadora não se encontra nenhum especialista em música, mas sim em sociologia e antropologia – Egon Schaden, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Oracy Nogueira e Ruy Coelho.

⁴ João Baptista Borges Pereira, 1997, p. 77.

física de Pixinguinha “tão magnética quanto sua música”.⁵ Em tom expressionista, certa vez o poeta Hermínio Bello de Carvalho ressaltou-lhe “os dedos que eram feito estalactites de tão longos e bonitos e transparentes, as unhas alabastradas e a máscara africana esculpida em estanho ou ônix ou num piche platinado”.⁶ Ricardo Cravo Albin o colocou “fora da duvidosa espécie, a humana”, chamando-lhe de “Anjo” dadas as suas qualidades extra-musicais.⁷ Vinicius de Moraes, em entrevista ao jornal *O Pasquim*, afirmou ser Pixinguinha um “santo humano” digno da mais alta distinção.⁸ E Sérgio Cabral, no livro dedicado à vida e à obra do artista, enaltece o aspecto solene daquele que, segundo ele, “morreu como Cristo”.⁹

Distante da retórica dos elogios emocionados, Borges Pereira assume o ponto de vista da descrição etnográfica. A atenção a detalhes como a “gravata descuidada” e o bar “praticamente vazio”, bem como a opção por transcrever diálogos que passariam batido a quem lá estivesse apenas para exaltar a genialidade do músico, fazem do relato um documento interessante no estudo dessa personalidade cujo consenso acerca de seu talento e importância para a música popular brasileira inaugura um novo momento na historiografia. Se até o final dos anos 1940, a música popular *urbana* havia sido relegada a objeto de estudo menor pelos pesquisadores liderados por Mário de Andrade, com o arrefecimento dessa perspectiva – motivado, sobretudo, pela perda de prestígio dos estudos folclóricos em relação às ciências sociais¹⁰ – a primeira geração de historiadores da música popular urbana elevou Pixinguinha ao patamar de representante de uma “época de ouro” que fixou de vez o choro e o samba no imaginário cultural brasileiro.¹¹ Ao lado dele, outros músicos como Heitor dos Prazeres (1898-1966), Donga (1890-1974), João da Baiana (1887-1974) e Ismael Silva (1905-1978) também se tornariam figuras icônicas de um Rio de Janeiro visto como refratário à modernização e cronicamente apegado a tradições afro-brasileiras.¹²

Sem menosprezar, contudo, suas impressões sobre um Pixinguinha já aposentado e “de regime”, o antropólogo procura ir além da aura apoteótica que revestia o músico sexagenário.

⁵ Edigar de Alencar, *O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha*, 1979, p. 67.

⁶ Hermínio B. de Carvalho, *São Pixinguinha*, s/d, p. 52.

⁷ Ricardo Cravo Albin, “Pixinguinha – 100 anos”, *Série Depoimentos: Pixinguinha*, 1997, p. 41.

⁸ Vinicius de Moraes, “Bebida, mulher, a vida e a morte segundo Vinicius” (Entrevista com Vinicius de Moraes), *O Pasquim*, agosto de 1969, p. 8.

⁹ Sérgio Cabral, *Pixinguinha: vida e obra*, 1980, p. 134.

¹⁰ Gustavo Rossi, *O Intelectual Feiticeiro*, 2015.

¹¹ José Geraldo Vinci de Moraes, “História e historiadores da música popular no Brasil”, 2007.

¹² Ver, por exemplo, Roberto Moura, *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*, 1983.

Pixinguinha olha a seu redor, pensativamente. A impressão que me dá, naquele momento, é a de um homem triste, remoendo saudades [...]

_Todas as manhãs, neste horário, você me encontra aqui, tomando meus traguinhos. Estou sem poder trabalhar. Fui muito boêmio. Joguei fora minha saúde. Faz parte da vida do artista. Só os Celestinos não são boêmios: nem o Pedro, nem o Paulo, nem o Vicente. Você não vê o Vicente? Está com mais idade do que eu e ainda está atuante, colhendo sucessos. Antes gostavam dele pela voz. Agora, o público o aplaude por reconhecimento do que foi, pela idade avançada. Quer dizer, aplaude porque respeita a idade.

Há um silêncio prolongado entre nós, que chega a incomodar. A sensação que tenho é de que ele está distante, indiferente a tudo que o cerca, dialogando consigo mesmo, com suas memórias [...].¹³

Ao contrário dos devotos de “São Pixinguinha” – alcunha criada por Hermínio Bello de Carvalho em 1971 –, o jovem pesquisador impactou-se mais pela imagem de um “homem triste, remoendo saudades” que a sua fama de instrumentista, compositor e arranjador habilidoso. Isso fica evidente no decorrer da entrevista, iniciada naquela manhã e concluída um dia depois no mesmo local. O interesse de Borges Pereira em saber se Pixinguinha “teria sentido o problema de ser negro ao tentar frequentar ambientes grã-finos” quando jovem, ao invés de inquiri-lo, como faziam seus acólitos, a respeito de algum pormenor musical, parecia afastar o entrevistado das conversas confortavelmente corriqueiras travadas no Bar Gouveia. Indício de um provável embaraço do artista em relação a essa questão é o aspecto ambíguo de sua resposta. Ao afirmar nunca ter sofrido racismo e, em seguida, admitir que “o negro não era aceito com facilidade” em determinados espaços do Rio de Janeiro, ele provocou no entrevistador a dúvida “se o tema do preconceito não o preocupa ou se ele prefere evitá-lo”.

A atitude de Pixinguinha, fosse despreocupada ou esquiva, nos faz entrever, na recusa em reconhecer-se membro de uma coletividade marginalizada, a indiferença que ele mantém frente “a tudo que o cerca”. Distante há anos tanto da flauta transversal quanto do saxofone tenor, e enfrentando as consequências de uma saúde frágil, talvez também ele julgasse a idolatria recebida do público como algo em “reconhecimento do que foi” ou mesmo “pela idade avançada” que

¹³ João Baptista Borges Pereira, op. cit.

possuía. Mais do que isso, a atitude do artista restitui-lhe, ainda que por um breve momento, as marcas raciais e geracionais dissimuladas por seu renome. Àquela altura da vida, colecionando honrarias de toda sorte – inclusive a de morar na rua batizada com seu próprio nome –, Pixinguinha se via (e era visto) como alguém que “nunca [foi] barrado por causa da cor porque nunca [abusou]”.¹⁴

Questões como essa serão retomadas mais adiante. Por ora, basta dizer que iniciei este artigo com a descrição de João Baptista Borges Pereira na medida em que ela toca em dimensões pouco visíveis da trajetória de Pixinguinha – dimensões essas que, após seu falecimento, se tornarão ainda mais ocultas face a sua consagração como artista. Em 1966, além de ser entrevistado por João Baptista Borges Pereira, ele teria seu depoimento colhido por membros do recém criado Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ). Enquanto a entrevista com o antropólogo permaneceu inédita até 1997 – apenas fragmentos dela foram incorporados à versão final da tese *Cor, Profissão e Mobilidade*, defendida em 1967 –, o depoimento de Pixinguinha foi ao prelo poucos anos mais tarde, ao lado dos de Donga e João da Baiana, seus contemporâneos e consortes.

Contando com a chancela oficial da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, *As Vozes Desassombradas do Museu* foi a primeira publicação da série “Depoimentos para a Posteridade”, uma iniciativa capitaneada por Ricardo Cravo Albin, então diretor do MIS, que consistiu na construção de um acervo audiovisual de grandes proporções. Dedicado aos jovens, “a fim de que eles aprendam a amar, preservar e divulgar as nossas coisas”¹⁵, o livro representava uma novidade, já que o material disponível sobre música popular urbana restringia-se, até o início dos anos de 1960, a ensaios memorialísticos e um ou outro estudo de maior fôlego em matéria de metodologia científica.¹⁶ Quanto a sua recepção, é difícil dizer se *As Vozes Desassombradas do Museu* foi ou não lido pelos jovens com a intenção almejada por Cravo Albin. O certo é que o depoimento de Pixinguinha, assim como os de Donga, João da Baiana e tantos outros músicos

¹⁴ João Baptista Borges Pereira, op. cit., p. 80. Vale a pena transcrever as palavras de Pixinguinha na íntegra: “Nunca senti o preconceito. Eram todos meus amigos e recebi muitos convites, mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor porque nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro”.

¹⁵ Antônio B. Fernandes (org.), *As Vozes Desassombradas do Museu*, 1970, p. 10. O prefácio do livro é assinado por Ricardo Cravo Albin.

¹⁶ As obras *O Choro* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto, e *Brasil Sonoro*, de Mariza Lira, são exemplos ilustrativos da variada gama de abordagens presentes na literatura sobre música popular urbana. Conforme afirma José Geraldo Vinci de Moraes, “Não raro essas obras oscilavam entre as diversas formas, isto é, entre as narrativas mais pessoais de cunho eminentemente memorialístico e a crítica com pretensões ‘científicas’ mais objetivas” (2007, p. 275).

entrevistados pelo MIS, em pouco tempo se tornariam referência obrigatória a todos os interessados em escrever sobre música popular brasileira, fossem eles jornalistas, musicólogos, historiadores, sociólogos ou antropólogos.

A considerável relevância dessa documentação para o público leigo e especializado, por um lado, e a total ausência de investimento crítico sobre ela, por outro, fizeram-me revisitar os “Depoimentos para a Posteridade” com ouvido etnográfico, atento tanto ao seu conteúdo quanto à forma como foram concebidos e realizados pelos membros do MIS. Assentadas na premissa de que a memória dos depoentes conduziria a um acesso privilegiado e imediato ao passado, as entrevistas buscavam reconstituir o “ambiente musical” carioca do início do século XX a partir de relatos sobre a vida familiar, a escolarização, a formação musical e a carreira profissional dos entrevistados. No entanto, tais relatos não surgiram de maneira solta, tampouco ficaram ao sabor das circunstâncias (muitas vezes informais) em que se deram as entrevistas.

Argumento, neste artigo, que tanto o que mereceu ser lembrado, bem como o que foi convenientemente esquecido em tais ocasiões, responde a uma negociação intrincada entre entrevistadores e entrevistados. Isso porque, na qualidade de acervo museológico, os depoimentos perfaziam um interesse declarado da instituição em “documentar os fatos importantes da música popular brasileira”¹⁷ e, para tanto, precisaram ser construídos ao mesmo tempo como narrativas e “fatos” – ou ainda, narrados como tais. Nesse processo, aquilo que era considerado “importante” ou trivial, verídico ou inventado, unânime ou contestável foi alvo de intensos debates que, felizmente, se deixaram registrar nas gravações, hoje de posse exclusiva do Museu da Imagem e do Som.

Seguindo o conselho de Michel-Rolph Trouillot de que “não podemos excluir de saída nenhum dos atores que participam da produção da história”¹⁸, meu objetivo consistiu em investigar as estratégias narrativas empregadas na realização dos Depoimentos levando em consideração as diferentes posições ocupadas pelos sujeitos envolvidos no processo sem hierarquizá-las. Nesse sentido, aquilo que se convencionou chamar de “história da música popular brasileira” não é responsabilidade exclusiva de historiadores ou arquivistas profissionais, mas o resultado de uma trama discursiva constituída por relações assimétricas de poder entre “pesquisadores” e

¹⁷ “João da Baiana no Museu”, *Correio da Manhã*, 25/08/1966, p. 9.

¹⁸ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past*, 1995, p. 25.

“pesquisados” e na qual a memória desempenha menos o papel de recuperar o passado que de criá-lo, continuamente, à luz das categorias do presente.

Durante a pesquisa realizada por mim nas dependências do MIS, foi imprescindível cotejar esse material nos dois registros em que ele se encontra disponível: as gravações originais, em fita, e as transcrições oficiais em papel. Estas últimas, por terem sido publicadas em mais de uma ocasião, receberam um tratamento editorial que falta às primeiras, acessíveis apenas em visitas ao museu. Para que fosse possível flagrar as estratégias narrativas mobilizadas pelos atores durante as entrevistas, precisei ater-me a detalhes negligenciados ou mesmo propositalmente apagados pelos editores. Enquanto “pistas para a natureza do processo humano ele próprio”¹⁹, essas inflexões do discurso – as repetições, as hesitações, os silêncios, as contestações e os sussuros – contidas nas entrevistas evidenciam o caráter processual e dialógico da produção de verdades históricas. Sendo assim, acredito que o aporte metodológico da antropologia possa descortinar aspectos importantes da música popular brasileira sem se deixar levar pelo brilho ofuscante de “santos humanos” e “fatos importantes”.

MEMÓRIAS NEGOCIADAS

“Pixinguinha, você me perdoe eu estar insistindo nessas coisas – porque você sabe que isso é histórico para nós. Pra você não tem o menor valor, mas pra nós tem um valor enorme. Para todos nós”.²⁰

A frase é de Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), conhecido entre musicistas e apreciadores/as do choro como Jacob do Bandolim. Amigo longo e discípulo informal de Pixinguinha, aqui ele fala na qualidade de membro do Conselho Superior de Música Popular do MIS, posição ocupada por homens e (algumas) mulheres que, acreditava-se, compunham a “nata da crítica, dos historiadores e dos pesquisadores”²¹ da música popular brasileira. Criado em março de 1966 especialmente para o projeto “Depoimentos para a Posteridade”, o Conselho tinha a finalidade de promover uma série de atividades referentes à difusão e valorização da música popular, além de decidir quem estaria apto a ter seu depoimento colhido pelo Museu e estipular

¹⁹ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, 1987, p. 77.

²⁰ Segundo Depoimento de Pixinguinha ao Museu de Imagem e do Som, 22/04/1968.

²¹ Shirley Soares, “Museu da Imagem e do Som: uma ação cultural dinâmica”, *Jornal de Letras*, junho de 1969, p. 8.

como fazê-lo.²² Aos escolhidos, em geral pessoas de idade avançada e já aposentadas do mundo artístico, isso significava um claro sinal de prestígio, pois o projeto contava com apoio direto do governo estadual e, não raro, impulsionava a realização de outras iniciativas, como a realização de shows e a gravação de discos comemorativos.²³

Com Pixinguinha não foi diferente. No dia 6 outubro de 1966, ele se dirigiu ao estúdio de gravação do MIS, localizado na Praça XV de Novembro, centro do Rio de Janeiro, para ter seu depoimento incluído ao acervo do museu. Entre muitos cigarros e algumas cervejas “para molhar a boca e avivar a memória”²⁴, os entrevistadores Ary Vasconcellos, Cruz Cordeiro, Hermínio Bello de Carvalho, Ilmar Carvalho e Ricardo Cravo Albin perguntaram-lhe sobre a infância, a família, os primeiros contatos com a música, as composições mais célebres e o sucesso do grupo *Os Oito Batutas*, com o qual viajou para a França e a Argentina no início da década de 1920. Além dos entrevistadores, João da Baiana, o primeiro a ter seu depoimento gravado pelo Conselho Superior de Música Popular em agosto daquele ano, também se encontrava presente “apenas para assistir o amigo falar”, conforme relatou aos jornalistas.²⁵

O indisfarçável interesse dos entrevistadores pela relação de Pixinguinha com a música se faz notar ao longo de todo o depoimento. Com pouco mais de uma hora de duração, ele segue uma estrutura de perguntas e respostas em sentido cronológico, começando pela numerosa família Viana, cujo gosto musical fora suficiente para disseminar-se entre pais e filhos, o apelido de infância – “Pinzindim”, dado a ele pela avó materna Eduwiges²⁶ – até a descrição do cotidiano na “Pensão Viana”, a espaçosa casa da família situada no bairro do Catumbi e frequentada por músicos como Sinhô e Irineu de Almeida, de quem Pixinguinha recebeu as primeiras lições de música. Após essas perguntas introdutórias, a entrevista se encaminha para o início da carreira profissional de Pixinguinha. Aqui, o ofício de musicista, desempenhado por ele ainda na

²² No Livro *Um Museu para a Guanabara*, Cláudia Mesquita afirma que “cabia ao Conselho de MPB promover a pesquisa, o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realização de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, além de ‘coligir, através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da música popular brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica’ (2009, pp. 137-8).

²³ Foi o caso, por exemplo, dos LP’s *Gente da Antiga* (1968) e *Som Pixinguinha* (1971), ambos produzidos por Hermínio Bello de Carvalho.

²⁴ “Um mestre conta a sua vida”, *Jornal do Brasil*, 7/10/1966, p. 15.

²⁵ “Pixinguinha fala de amor e samba”. *Correio da Manhã*, 7/10/1966, p. 9

²⁶ As grafias desse nome mudam conforme a documentação consultada. Na segunda edição dos Depoimentos para a Posteridade, publicada em 1997 com o nome *Série Depoimentos*, lê-se Eduwiges; em *As Vozes Desassombradas do Museu*, Edwignes.

minoridade, interpenetra-se com a geografia do Rio de Janeiro. “Tocava no Teatro Rio Branco”, lembra o artista, “no Cinema Politeama, que tinha palco, era cine-teatro. Tocava nesses lugares todos”. Além dos teatros e cinemas do centro da cidade, conhecidos por acolherem um público racial e socioeconomicamente diversificado²⁷, havia também o bairro da Lapa, que, juntamente com a Cidade Nova, era destino certo da boemia carioca nas primeiras décadas do século XX.

Hermínio – *Como era a Lapa naquela época? A mesma coisa que hoje?*

Pixinguinha – *Não. Tinha uma vida noturna muito grande. A Lapa daquele tempo era miniatura do que Copacabana é hoje. E não só artistas populares se apresentavam lá, não. Havia grandes artistas também. Como é hoje Copacabana.*²⁸

Em 1966, a fisionomia da Lapa era significativamente diversa daquela que a notabilizou, na primeira metade do século, como refúgio boêmio de artistas e intelectuais. Com a transferência da capital federal para Brasília em 1960, o Rio de Janeiro, então renomeado de Guanabara, perdeu a posição de capital a um só tempo política e cultural do Brasil. O impacto da mudança, sentido não apenas pelas instâncias oficiais mas pela população como um todo, propiciou uma nova onda de transformações no tecido urbano da cidade. As reformas empreendidas pela gestão de Carlos Lacerda (1961-1965), algumas delas iniciadas já na década anterior, alteraram locais-chave da topografia simbólica do bairro, entre eles a Avenida Mem de Sá e o Largo da Lapa, endereço de vários dos cabarés frequentados por Pixinguinha – fosse como músico ou cliente.²⁹

A comparação com Copacabana dá a dimensão da importância relativa do bairro em termos de sua inscrição na vida cultural carioca. Lugar não apenas de divertimentos mundanos, mas também de “grandes artistas”, a Lapa materializava de maneira notável o aspecto “poroso” descrito por Bruno Carvalho, em que os diferentes princípios hierárquicos que regiam a produção cultural daquela época tensionavam-se uns aos outros no mesmo espaço.³⁰ Se na década de 1960, contudo, a tal “porosidade” dera lugar a fronteiras mais protegidas pelas classes dominantes, agudizando formas preexistentes de exclusão social (e promovendo outras), a necessidade de criar representações edificantes sobre esse período boêmio se fazia mais premente do que nunca.

²⁷ Tiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco*, 2004.

²⁸ Primeiro Depoimento para a Posteridade de Pixinguinha ao Museu de Imagem e do Som, 06/10/1966.

²⁹ Muza Clara Chaves Velasques, *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*, 1994.

³⁰ Bruno Carvalho, *Porous City*, 2013.

Vivendo um “um momento ímpar de reivindicação regionalista”³¹, setores da intelectualidade do Rio de Janeiro apoiaram-se na memória como estratégia para reverter (ou minimizar) a perda expressiva de prestígio sofrida com a criação de Brasília. A reação no âmbito institucional veio do próprio governador Lacerda que, em um decreto assinado em 1964, deu o pontapé inicial à criação do Museu da Imagem e do Som. Não cabe aqui recuperar os pormenores históricos desse feito, apenas pontuar a adesão integral do MIS ao projeto memorialista cujo lema “O Rio será sempre o Rio” buscava refundar a antiga capital federal a partir de narrativas sobre o passado.

Cerca de um ano e meio após gravar seu depoimento, Pixinguinha foi solicitado pelo Conselho Superior de Música Popular a comparecer à sede do Museu uma segunda vez. O motivo, apesar de não constar no livro *As Vozes Desassombradas do Museu*, é esclarecido por Cravo Albin no início da gravação realizada na manhã de 22 de abril de 1968.

*O depoimento inicial [de Pixinguinha] foi ouvido por Jacob do Bandolim, Hermínio Bello de Carvalho e Paulo Tapajós, que, presentes, à exceção do último, neste momento no estúdio do Museu da Imagem e do Som, inquirirão Pixinguinha complementando o depoimento inicial prestado pelo grande Alfredo da Rocha Viana ao arquivo do Museu da Imagem e do Som. [...] Hermínio Bello de Carvalho e Jacob do Bandolim farão as perguntas que estudaram dentro do depoimento inicial.*³²

Na visão do Conselho, a necessidade de “complementar” o depoimento de 1966 advinha das inconsistências nele observadas no que refere, sobretudo, a pessoas, datas e locais. Tanto os nomes dos pais, dos avós e dos mais de dez irmãos de Pixinguinha, quanto a rua e o ano em que supostamente viera ao mundo, foram objeto do escrutínio de Jacob do Bandolim e Hermínio Bello de Carvalho, na medida em que, por não possuir certidão de nascimento – algo comum a muitos descendentes de escravizadas/os –, o artista não podia afirmar com certeza nem quando nem onde nasceu.³³ Além disso, várias informações obtidas no primeiro depoimento – relativas, por exemplo à viagem dos *Oitos Batutas* a Paris em janeiro 1922 e sua relação com a música norte-americana

³¹ Cláudia Mesquita, op. cit., p. 79.

³² Segundo Depoimento para a Posteridade de Pixinguinha ao Museu de Imagem e do Som, 22/04/1968.

³³ Pixinguinha possuía apenas uma certidão de batismo, a qual Jacob do Bandolim teve acesso e verificou ser 22 de abril de 1897 a data de nascimento do artista, e não 1898, como ele mesmo acreditava ser. Para uma análise das certidões de batismo de cativos e filhos de escravizadas/os ver Gian Carlo de Melo Silva, “Os filhos da escravidão e o primeiro sacramento: batismo, compadrio e sociedade escravista na freguesia de Santo Antônio do Recife, Capitania de Pernambuco, no fim do século XVIII”, 2018.

– foram checadas pelos dois entrevistadores no intuito de “esclarecer alguns pontos” que, conforme alertou o próprio Jacob, “pareceram contraditórios”.³⁴

“Pra você não tem o menor valor, mas pra nós tem um valor enorme. *Para todos nós*”. Este pequeno excerto, cuidadosamente suprimido na transcrição publicada em *As Vozes Desassombradas do Museu*, bem como na segunda versão, editada em 1997, admite mais de uma leitura. Por um lado, ele pode corresponder a uma estratégia por parte de Jacob do Bandolim para convencer Pixinguinha a falar sobre assuntos aos quais ele se mostrava resistente ou apenas não se lembrava – o que “é natural porque a memória fraqueja”, ponderava o entrevistador. Nesse sentido, a frase de Hermínio Bello de Carvalho, dita imediatamente após a de Jacob e igualmente suprimida, reforça o sentido estratégico da “insistência” alegada por este último: “Viu, Pixinguinha, isso não parece importante pra você [...], mas amanhã eles vão querer saber tudo isso e vão nos culpar se nós não perguntarmos a você”.³⁵ Sem esclarecer quem seriam “eles”, Hermínio Bello de Carvalho alertava Pixinguinha acerca da aparente relevância que pormenores de sua vida possuíam para terceiros.

Por outro lado, a frase de Jacob do Bandolim lança luz sobre o lugar peculiar que Pixinguinha ocupava perante a “nata” dos entendidos de música popular brasileira. A ideia, compartilhada pelos entrevistadores, de que as informações sobre sua infância e sua família não teriam “o menor valor” para ele próprio, mas seriam, ao mesmo tempo, de “um valor enorme para nós”, cria a nítida separação entre narrador e narrativa, ou ainda, entre a experiência vivida e a narrada. Se esta última se apresenta a nós de maneira organizada e à qual é possível acessar sem surpresas, a primeira conserva uma opacidade que resiste à tentativa de atribuir-lhe um significado definitivo. Quando Jacob do Bandolim diz que os fatos buscados por ele têm valor “para todos nós” (esse “nós” excluindo Pixinguinha), ele estabelece a legitimidade desse significado tal qual elaborado em terceira pessoa – isto é, por ele mesmo –, fazendo um apelo aos critérios que organizam a experiência do entrevistado. Dessa forma, é como se a história de vida de Pixinguinha assumisse uma independência discursiva em relação a ele ao mesmo tempo em que se atrela à perspectiva dos membros do Conselho.

No entanto, a narrativa não é construída a despeito de Pixinguinha, mas na interação direta com o que ele afirma ou nega ter vivido. O problema é que, ao contrário do que afirmou Cravo

³⁴ Segundo Depoimento, op. cit.

³⁵ Segundo Depoimento, op. cit.

Albin em 1995 acerca dos Depoimentos, os entrevistadores não deixavam “o convidado falar tudo aquilo que lhe viesse à mente” no intuito de “fazer desse testemunho um testemunho de verdade”³⁶, mas procuravam garantir algum controle sobre o que era dito, conforme nota-se no início do segundo depoimento de Pixinguinha. As informações incongruentes com os objetivos do Museu deveriam ser clarificadas a partir do tirocínio dos membros do Conselho; a Pixinguinha cabia autenticá-las com sua voz.

Esse tipo de procedimento guarda semelhanças com o da confissão, extensamente analisado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*. Segundo o filósofo, a prática jurídica exercida nos séculos XVII e XVIII tinha por função produzir a verdade de determinado crime a partir de mecanismos específicos. Além da tortura física, empregada nos casos de pena capital, o interrogatório também estava presente como uma espécie de “suplício da verdade”, obedecendo a regras definidas: “momentos, duração, instrumentos utilizados, comprimento das cordas, peso dos chumbos, número de cunhas, intervenções do magistrado que interroga, tudo segundo os diferentes hábitos, cuidadosamente codificado”.³⁷ A punição, nos mostrará Foucault, não seria uma resposta irracional e violenta a uma ofensa, mas a aplicação de procedimentos minuciosos de produção de saberes que, ao incidirem sobre os corpos dos punidos, provocarão não a sua extinção física, mas a criação de um suporte incorpóreo onde se articularão os efeitos desses saberes a um tipo de poder disciplinador e vigilante. Esse suporte – a “alma moderna” de que fala o autor – se refere ao que mais tarde será chamado de subjetividade: uma dimensão interior de cada indivíduo, nascida da sua sujeição ao poder e guardiã da sua “verdade” ulterior.

Que os Depoimentos para a Posteridade não servissem a propósitos judiciais, isso está claro. Antes, eles perfazem a iniciativa de uma política cultural protagonizada por um museu dedicado integralmente à história local do Rio de Janeiro e atada “à forma musical popular”.³⁸ No entanto, a utilização da confissão como uma tecnologia de poder-saber parece subjazer a ambos, uma vez que, tanto nos casos descritos por Foucault quanto no analisado aqui, o ato de fazer falar, de infundir autenticidade ao testemunho por meio do corpo interrogado tornando “a coisa notória e manifesta”³⁹, é algo do qual os entrevistadores não podem prescindir.

³⁶ Depoimento de Ricardo Cravo Albin ao MIS, 1995.

³⁷ Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, 1986, p. 39.

³⁸ Dmitri Fernandes, *Sentinelas da Tradição*, 2018, p. 167.

³⁹ Michel Foucault, op. cit., p. 38.

No caso de Jacob do Bandolim, isso fica particularmente evidente. Apesar de ter-se consagrado no instrumento que lhe deu nome e renome, ele jamais teve “confiança de viver exclusivamente de música”, reconhecendo-se sempre como músico amador.⁴⁰ Formado em contabilidade e vindo de uma família que, segundo ele, não cultuava qualquer interesse por música, Jacob manteve por toda a sua breve vida o cargo de escrivão titular da 1ª vara criminal de Justiça do Rio de Janeiro – fato que, inclusive, fez questão de explicitar a Pixinguinha em certo momento do depoimento de 1968.⁴¹ Acostumado ao cotidiano dos inquéritos policiais, seria quase impossível para Jacob abster-se de empregar sua *expertise* na condução das entrevistas, mesmo em se tratando de um amigo seu. Hermínio Bello de Carvalho lembra “da preocupação” de Jacob do Bandolim com os depoimentos “do seu compromisso com a informação correta, precisa, verdadeira” e do “rigor [...] para lembrar que era sua ideia fazer-se sempre uma avaliação de cada depoimento. A imprecisão de datas ou fatos distorcidos passariam à história como verdade verdadeira, incontestável”.⁴²

A obsessão pela veracidade dos “fatos” muitas vezes se interpunha à memória e às afirmações dos depoentes. Daí a necessidade de “avaliar” posteriormente o conteúdo gravado a fim de que as inconsistências (ou inverdades) não fossem outorgadas com o peso da “verdade verdadeira, incontestável”. Ao perguntar a Pixinguinha, por exemplo, quem teria escrito a letra da canção “Rosa”, Jacob procede de modo a verificar uma informação já sabida por ele com base no primeiro depoimento.

Jacob – Como era o nome dele?

Pixinguinha – Otávio.

Jacob – Otávio de quê, Pixinguinha?

Pixinguinha – Otávio de Souza.

Jacob – Agora, sim. Você havia dito [no depoimento de 1966] que era Otávio Dutra.⁴³

⁴⁰ Depoimento para a Posteridade de Jacob Pick Bittencourt para o Museu da Imagem e do Som, 24/02/1967.

⁴¹ Segundo Depoimento, op. cit. “Pixinguinha, eu quero lembrar a você que, além de estar aprendendo a tocar bandolim há 34 anos, sou escrivão de justiça. Você deu um azar desgraçado”.

⁴² Hermínio Bello de Carvalho, “São Pixinguinha”, *Série Depoimentos: Pixinguinha*, 1997, p. 19.

⁴³ Segundo Depoimento, op. cit.

O crivo dos membros MIS, porém, não se fazia valer apenas após a coleta do material, mas na maneira como se compunham as comissões entrevistadoras. Presente no depoimento de Pixinguinha de 1966, Ilmar Carvalho relata que nas reuniões do Conselho era comum determinar os entrevistadores segundo um critério “Perguntávamos: ‘Quem é que sabe mais da vida do Donga?’”, de modo a permitir que os mais doutos sobre a trajetória de determinado artista tivessem primazia sobre os demais. “Então a coisa era muito democrática, muito sábia”, reconhece Ilmar.⁴⁴ No caso de Pixinguinha, se não faltavam especialistas sobre sua vida e sua obra, havia os prediletos do artista, como Hermínio Bello de Carvalho. Em outra passagem do segundo depoimento, é Ricardo Cravo Albin quem o inquiri. “Você compôs muito nesses últimos dois anos [1966-1968]?”. Ao que Pixinguinha responde: “Não sei. Quem sabe é o Hermínio”.

A negociação acerca do que poderia ou não ser lembrado e narrado estava, portanto, na base do projeto Depoimentos para a Posteridade. Com essa afirmação, procuro contrapor-me a duas ideias opostas e igualmente falsas. A primeira seria a de que os conteúdos lembrados por Pixinguinha teriam o poder de reconstituir o passado tal como ele ocorreu ou, o que dá no mesmo, presentificar uma experiência social de maneira objetiva através da memória e de sua articulação na linguagem. A segunda diz respeito ao fato de, por serem *negociados*, os depoimentos teriam sua validade posta em xeque, uma vez que seriam o produto de um artifício empregado à revelia da “verdade”. Meu argumento, ao contrário, vai em direção a pensar a memória não como disposição individual restituidora do que foi, mas como força social criadora do que é. Nesse sentido, o interesse subjacente às iniciativas do MIS em geral e do Conselho Superior de Música Popular em particular está vinculado menos a um retrato objetivo do Rio de Janeiro, pintado de acordo com aqueles que nele viveram e dele se recordam, que a uma trama narrativa no qual a hegemonia cultural carioca permaneça sendo a tônica nacional e as clivagens socio-raciais possam ser sublimadas ao primeiro acorde de um cavaquinho.

UM SILÊNCIO PROLONGADO ENTRE NÓS

⁴⁴ Depoimento de Ilmar de Carvalho ao MIS , 1995.

Em *Cor, Profissão e Mobilidade*, o nome de Pixinguinha aparece apenas no último capítulo e uma única vez. Sem fazer alarde, João Baptista Borges Pereira o caracteriza como “outro elemento ligado à fase heroica da música popular carioca” e transcreve trechos da entrevista realizada em abril de 1966 de modo a comprovar a difusão e a aceitação da música popular por outros diferentes da sociedade carioca.⁴⁵ Nesses trechos, o mestre do choro dedica algumas palavras a um ponto intocado por seus entrevistadores: a relação entre brancos e pretos, fosse ela dentro do espaço do rádio ou fora dele. Mesmo “[mudando] rapidamente de assunto e [voltando] a falar sobre festas e músicas”⁴⁶, Pixinguinha afirmou ser um dos “primeiros pretos a entrar para o rádio tocando música popular”⁴⁷, algo que os especialistas sobre sua vida dificilmente desconheceriam.

Se os objetivos perseguidos por Borges Pereira permitem atentarmos para dimensões pouco exploradas (quando não totalmente ausentes) da biografia de Pixinguinha, não obstante fazem com que a notoriedade do artista se esfume diante dos parâmetros macrossociológicos que norteiam o livro. De fato, eleger como universo de pesquisa um campo da produção simbólica marcado pela denegação dos conflitos raciais é um mérito incontestado do trabalho, sobretudo quando lido na chave da história intelectual de São Paulo. No entanto, se perdermos de vista como tais conflitos foram introjetados por Pixinguinha em seu processo de subjetivação, não conseguimos chegar a um bom termo no que diz respeito à sua relação particular com o racismo.

“Eu nunca fui barrado por conta da cor porque nunca abusei”. A frase de Pixinguinha desdobra-se em duas. Num primeiro sentido, opera uma ação condicional, na qual os efeitos do racismo podem ser burlados segundo o manejo adequado de certas estratégias de sociabilidade e convívio. No caso do jovem artista, cujo ofício o permita transitar por entre espaços destinados a públicos de distintas extrações, ele “sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos”, e a partir desse conhecimento evitava o tipo de constrangimento próprio de quem “não era aceito com facilidade”. Mas a frase também revela um comportamento ambíguo para com a norma tácita da desigualdade entre pretos e brancos. Por um lado, há aquiescência no que se refere ao reconhecimento da realidade regida por tal norma; por outro, uma insubmissão calculada em relação às suas sanções. No limite, pode-se dizer que o fato de Pixinguinha não ter “sofrido o

⁴⁵ João Baptista Borges Pereira, 2001 [1967], p. 221.

⁴⁶ João Baptista Borges Pereira, 1997, p. 80.

⁴⁷ João Baptista Borges Pereira, 2001 [1967], p. 222.

preconceito” foi algo como ter habitado de modo precário e permanente a intersecção entre dois mundos sociais.

Essa dissociação entre o reconhecimento da subalternidade de um grupo racial e o autorreconhecimento enquanto parte dele é abordado por Grada Kilomba sob a ótica da psicanálise. Ao negar aspectos dolorosos da realidade, o “*sujeito negro*”, dirá ela, procura se proteger do trauma vivido na ilusão de evitar revivê-lo. Além da negação, os procedimentos da cisão e da projeção passam a atuar na gramática afetiva desse sujeito, fazendo com que ele eventualmente se disassocie do grupo afetado pela norma e projete nele os efeitos deletérios do racismo.⁴⁸ Contudo, o que Grada Kilomba não contempla em seu livro é a possibilidade de compartilhamento desse esquema psíquico entre sujeitos negros e brancos. Quando Jacob do Bandolim diz que certos pormenores não têm o “menor valor” para Pixinguinha, mas um “valor enorme para todos nós”, ele também dissocia o artista do grupo para quem as narrativas sobre a música popular importam, ao mesmo tempo em que lhe confere poder de infundir legitimidade a tais narrativas. Assim, mais uma vez Pixinguinha ocupa um entremeio simbólico entre sujeito e objeto do discurso histórico.

É possível que essa condição instável, agravada pela consagração das idiossincrasias do artista (como frequentar o mesmo bar todas as manhãs e servir-se de whisky sem poder bebê-lo) dê forma e sentido ao silêncio experimentado por Borges Pereira. Mais do que isso, tal silêncio pode ser encarado como as “demarcações raciais”⁴⁹ não enunciadas por Pixinguinha e denegadas em seu depoimento pelos historiadores da música popular.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Edigar. *O Fabuloso e Harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CABRAL, Sergio. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lidador, 1980.

⁴⁸ Grada Kilomba, *Memórias da Plantação*, 2019.

⁴⁹ Vítor Queiroz, *Dorival Caymmi*, p. 51.

- CARVALHO, Bruno. *Porous City: a cultural history of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- FERNANDES, Antonio Barroso. *As Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1970.
- FERNANDES, Dmitri. *Sentinelas da Tradição: a constituição da autenticidade no samba e no choro*. São Paulo: EDUSP, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violências nas prisões*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*
- HERTZMAN, Marc. “Fora de moda e sem lugar: rádio e cultura na formação da Escola Uspiana (1960-1970)”, in: FERNANDES, Dmitri Cerboncini & SANDRONI, Carlos (orgs.), *Música & Ciências Sociais*. São Paulo: Editora Prismas, 2016.
- KILOMBRA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2009.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e historiadores da música popular no Brasil”. *Latin American Music Review*. Vol 28, n. 2. 2008, pp. 271-299.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*
_____. “Pixinguinha”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 42, 1997, pp. 77-87.
- QUEIROZ, Vítor. *Dorival Caymmi: A pedra que ronca no meio do mar*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- ROSS, Fiona. *Bearing Witness: Women and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa*. London: Pluto Press, 2003.

ROSSI, Gustavo. *O Intelectual Feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos raciais no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: power and the production of history*. Boston: Beacon Press, 2015.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. Dissertação de Mestrado em História, Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1994.

TURNER, Victor. *Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.