O mistério d'*O mistério do samba*: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da "Música Popular Brasileira" (1960-2017)

Lurian José Reis da Silva Lima
Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ
New York University, Nova York - EUA

Resumo: Este artigo descreve e analisa a forma e o percurso histórico de um paradigma interpretativo da história da chamada "música popular brasileira", que o autor denomina "paradigma da mediação", e que tem como principais características a concepção de cultura nacional como fruto de misturas raciais e o reconhecimento desigual do papel desempenhado pelos sujeitos na história de acordo com sua raça. Para tanto, faz-se uma revisão crítica da historiografia da música popular (1960-2017) e de uma análise da produção dos Depoimentos para a Posteridade do Museu da Imagem do Som do Rio Janeiro (1966-1972), um importante acervo de fontes orais utilizado na construção dessa historiografia. Constrói-se, a partir das evidências históricas apresentadas, a hipótese de que este paradigma constitui uma forma racializada de autoinscrição na história, com a qual se promove um entendimento conservador da operação da raça na sociedade brasileira, historicamente caro aos grupos dirigentes do país no século XX.

Palavras-chave: Raça. Música popular. Identidade nacional. Mediador cultural.

The mystery of *the Mystery of samba*: the mediation paradigm and the racialized production of silence in the hegemonic memory of "Brazilian popular music" (1960-2017)

Abstract: *This paper describes and analyzes the form and development of an interpretative paradigm of the history of the so-called "Brazilian Popular music", which the author denominates "mediation paradigm" and whose main characteristics are the conception of national culture as the result of racial mixture and the unequal recognition of the role played by subjects in history according to their race. This study is based on a critical review of the historiography of popular music in Brazil (1960-2017) and an analysis of the series "Depoimentos para a Posteridade" [Testimonials for Posterity] of the Museum of Sound Image of Rio de Janeiro (1966-1972), an important collection of oral sources used in the construction of the historiography. Based on the historical evidence presented, the hypothesis is that this paradigm constitutes a racialized form of self-inscription in history, which promotes a conservative understanding of the agency of race in Brazilian society, a belief supported by the Brazil's twentieth-century ruling groups.*

Keywords: *Race. Popular Music. Nacional Identity. Cultural Mediator.*

LIMA, Lurian José Reis da Silva. O mistério d'*O mistério do samba*: o paradigma da mediação e a produção racializada de silêncios na memória hegemônica da "Música Popular Brasileira" (1960-2017). *Opus*, v. 27 n. 3, p. 1-40, set/dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2705.

Recebido em 9/4/2021, aprovado em 31/7/2021

Um fato "bom de pensar" me chamou a atenção em 2018, enquanto relia o famoso livro de Hermano Vianna ([1995] 2014), *O mistério do samba*. Eu acabara de revisar parte da historiografia mais antiga disponível sobre o samba carioca e avançava meu trabalho de escuta e transcrição de vários depoimentos de musicistas e comunidades negras que acompanharam o processo de popularização do gênero na primeira metade do século XX – depoimentos gravados pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), a maior parte deles nos anos 1960 e 1970.

À medida que avançava na leitura, percebia que a tese de Vianna, não obstante o aspecto de novidade que a envolvia desde o título, reverberava certa maneira de compreender e descrever a "música brasileira" e sua história social presente também em textos que jornalistas/memorialistas vinham escrevendo desde a década de 1960. Essa perspectiva historiográfica/antropológica se caracteriza, grosso modo, pela leveza e otimismo da linguagem empregada, combinada com o reconhecimento desigual do papel desempenhado pelos sujeitos históricos conforme sua raça e sexo[1].

Ocorre que os mesmos jornalistas a que me refiro – José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Almirante e outros conhecidos cronistas de chamada MPB – junto com dezenas de colegas de profissão eram os funcionários do MIS responsáveis pela organização e condução dos depoimentos que eu estava pesquisando. Nos seus diálogos com os depoentes – em certas perguntas costumeiramente programadas, na ausência de outras, nas disputas de sentido que travavam com seus convidados –, já era possível perceber a tentativa de enquadrar a memória desses sujeitos nas dimensões e cores que começavam a ser gravadas nos livros dessa equipe e que viriam a estruturar o influente livro de Hermano Vianna.

Essas coincidências não eram casuais. A série de *Depoimentos para Posteridade* é parte da documentação utilizada na produção desses memorialistas, assim como de muitos outros pesquisadores, e foi idealizada mesmo com esse propósito (PEREIRA, 2019). O MIS é a primeira instituição pública brasileira a construir um arquivo próprio com objetivo de viabilizar a pesquisa sobre música popular. Mas o objetivo originário era também político, já que o governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, pretendia celebrar a memória do Rio de Janeiro quando idealizou e inaugurou o Museu, em 1965, por ocasião do centenário da cidade. Esse intento também orientava, como já mostraram alguns trabalhos, as ações de Ricardo Cravo Albin – primeiro diretor efetivo do MIS (1965-1971) – e do *staff* do Museu, apesar das simpatias partidárias divergentes desse grupo em relação ao governador (FERNANDES, 2010. PEREIRA, 2019). A memória que ali se queria produzir tinha, portanto, foros de "oficialidade", vinculada que estava às encenações do nacional/regional pelos grupos no poder (GOMES, 2007. LE GOFF, 2003).

Esses dados me sugeriam, afinal, que as continuidades que eu verificava ao reler Hermano Vianna podiam ser evidências da consolidação, planejada ou não, dessa narrativa oficial, da qual *O mistério do samba* seria, portanto, a primeira síntese acadêmica. Ao desenvolver esse raciocínio na leitura de outros trabalhos científicos sobre o samba, o campo da música popular no Brasil e suas "tradições inventadas", entendi que se tratava de algo mais flexível e, ao mesmo tempo, mais fundamental que uma narrativa, aplicável em diversas esferas da

[1] O conceito de raça e as categorias raciais são acionadas neste texto de acordo com a práxis sociológica contemporânea, sintetizada no conhecido artigo de Paulo Sérgio Guimarães (2003). Raça é entendida como realidade social (não biológica), atrelada à interpretação da aparência física e histórico familiar dos indivíduos. Ela organiza relações socais e operacionaliza a distribuição desigual de capitais (econômicos e simbólicos) e de violência na sociedade brasileira (operacionaliza o racismo). A identificação racial dos indivíduos, por sua vez, seguirá neste artigo critérios fenotípicos e socioeconômicos, seguindo os consensos mais atuais sobre o tema e a aplicação destes consensos na implementação de políticas públicas (DIAS; TAVARES JÚNIOR, 2018).

produção e difusão de conhecimento e discurso sobre o passado. Tratava-se de um **conjunto de postulados orientadores da interpretação histórica**, que possui relação mais ou menos nítida, a depender de quem o utilize, com uma visão conservadora do social, sobretudo (embora não exclusivamente) no que tange a raça e gênero, e cara a amplos e seculares setores das elites brasileiras.

Este artigo busca construir em bases mais sólidas a hipótese da construção e operação desse conjunto de postulados entre os anos 1960 e o presente, indicando a relação que eles possuem com um conhecido traço da "cultura histórica" de nossas classes dirigentes, especialmente a partir dos anos 1930: a crença na ausência ou na pouca efetividade da raça e do racismo como elementos estruturantes das relações sociais do país (GOMES, 2007. FERNANDES, [1964] 2008. BENTO, 2002). Dividi esta tarefa em duas etapas: primeiro, analiso aspectos de trabalhos que considero representativos do processo de construção, nos últimos 60 anos, da historiografia da música popular, começando pelo *Mistério* de Hermano Vianna[2]; depois comento e contextualizo a produção das fontes orais do MIS, nos anos 1960 e 1970, apontando para a convergência entre a visão de história da equipe do Museu e a história da música popular que se escreve desde então (analisada na seção anterior).

Uma nota metodológica sobre essas fontes, que serão muito citadas neste texto, precisa ser feita. Os *Depoimentos para Posteridade*, em sua maioria, foram gravados originalmente em fitas de áudio e regravadas, para arquivamento, em CDs (um a três por depoimento, em média). Cada um deles é identificado no catálogo da instituição por um número de registro e seus conteúdos são divididos em faixas, que variam, em média, de cinco a dez minutos de duração (ora mais, ora menos que esses limites). Cada CD tem, aproximadamente, entre cinco e dez faixas; e os pesquisadores não são autorizados a copiar essas mídias, senão mediante autorização de familiares dos(as) depoentes e pagamento em dinheiro calculado por segundo gravado. Uma pesquisa volumosa nesse acervo exige, portanto, audição e transcrição nas fontes *in loco*. Ao transcrever, total ou parcialmente, 39 depoimentos em meu processo de pesquisa, os organizei em um arquivo de texto respeitando as divisões de faixas presentes nas mídias, formando assim algo como um "banco de depoimentos". A referência a essas fontes, neste texto, fugirá um pouco aos padrões desta revista para se adequar à necessidade de conferência das informações por outros(as) pesquisadores(as): trará sempre a indicação do nome artístico do depoente ou da agremiação (no caso de depoimentos de escolas de samba) – como consta do catálogo do MIS –, ano da entrevista, CD e faixa onde se encontra a informação/narrativa citada, conforme o exemplo na nota que se segue.[3]

1. O mistério d'*O mistério do samba*: harmonia social/racial e mediação racializada na historiografia da "música popular brasileira" (1968-2017)

Na abertura d'*O mistério do samba*, acompanhamos a narrativa de uma "noitada de cachaça e violão" que havia sido registrada por Gilberto Freyre em seu diário pessoal e em

[2] A propósito da análise aqui desenvolvida, é oportuno lembrar que o discurso etnológico ou sociológico é também um discurso sobre o tempo e, portanto, sobre a história, como nota um texto clássico de Fernand Braudel (1958) e como comprova, neste caso particular, os inúmeros recursos a esse trabalho antropológico de Hermano Vianna feitos por comentadores da história do samba e da música popular. O autor revela expressamente seu intento de mapear o percurso histórico das relações sociais por ele analisadas (VIANNA, [1995] 2014: 34).

[3] O formato será o seguinte: (NOME, ano: CD x, f. y). Em um caso apenas, o depoimento de Dona Zica (1993), a gravação foi feita em DVD, motivo pelo qual a forma da citação será ligeiramente diferente: (NOME, ano: DVD x, minutagem).

outros textos. Animada e descontraída, ela teria ocorrido em meados dos anos 1920 e contado com a presença de Heitor Villa-Lobos, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque, do próprio Freyre e dos "pretos bem pretos" ou "mulatos" – nas palavras do sociólogo – Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira (VIANNA, [1995] 2014: 19-28). Hermano Vianna procura fundir sua descrição com o *ethos* de suas fontes acrescentando detalhes contextuais e abrindo chaves analíticas, mas mantendo o tom leve e bem-humorado, de modo a imbuir seu texto com a perspectiva de suas fontes – além das memórias de Gilberto Freyre, as de Prudente de Moraes Neto são também acionadas. Em meio à análise, somos advertidos de que a naturalidade da cena de abertura "não nos deve enganar": ela foi "construída". Por Freyre e Moraes – imaginamos logo –, como forma de silenciar conflitos e tensões para re-apresentar a "noitada" como essencialmente amigável? Não, Vianna não entende essa naturalidade como farsa. Ao contrário, reputa-a como característica **real** das relações sociais/raciais constitutivas do episódio. Afirma que essa característica seria resultado de uma "tradição secular de encontros entre vários grupos sociais [de todas as classes e cores] na tentativa de inventar a identidade e cultura popular brasileiras" (VIANNA, [1995] 2014: 34). A naturalidade seria, portanto, evidência de que uma reunião vista como "bem-sucedida e harmoniosa" como essa não é exceção, mas a regra no Brasil.

Com efeito, a **tese central** do livro é a de que tal "tradição de encontros" entre raças e classes seria a chave para entendermos o fenômeno da ascensão do samba e, de modo mais geral, a escolha de elementos culturais originalmente vinculados a grupos subalternizados, especialmente às comunidades negras, como símbolos nacionais no Brasil. Daí derivam, a meu ver, duas teses auxiliares.

A **1ª tese auxiliar** sustenta que, para tal tradição e tal escolha, foi decisiva a atuação de homens brancos dos grupos dominantes e das elites intelectuais, os quais, a despeito de sua posição de poder, teriam "convivido" com culturas marginalizadas – incluindo a cultura dos(as) escravizados(as) – de maneiras "contrárias à repressão [...] desde o período colonial" (VIANNA, [1995] 2014: 34). Em um argumento circular, Vianna sugere que tais encontros comprovam tal benevolência senhorial originária, a qual se devia, por sua vez, à onipresença (suposta) dos mesmos encontros e seus resultados culturais. Entre estes, a escolha do samba como o mais brasileiro dos gêneros musicais.

A **2ª tese auxiliar** diz respeito à própria "cultura popular" no Brasil e é defendida com alguma ironia ao longo do livro – detalhe importante para entendermos o pensamento do autor. Para Vianna, nem o samba nem qualquer dos componentes dessa cultura poderiam ser considerados "símbolos étnicos" da comunidade negra, pois teriam sido forjados pela colaboração de raças e classes diversas e com o suporte decisivo dos referidos homens brancos (VIANNA, [1995] 2014: 32, 38).

Seria esta interpretação apressada? Vejamos.

Quanto à tese central da "tradição de encontros". Seria possível ponderar que Vianna reconhece algumas vezes que os "encontros" envolvem também "negociações" e que sua intenção ao analisá-los não é negar a existência de violência racial (VIANNA, [1995] 2014: 152). Não seria correto, nesse sentido, afirmar que o autor os reputasse como harmoniosos apenas. Ocorre, porém, que tais ponderações são raras e pontuais, de viés meramente teórico e feitas de forma vaga, sem nenhuma referência a situações concretas de conflito e violência. Ora, se a abertura do livro se intitula "O encontro" e nela se constrói o argumento basilar nos termos otimistas descritos acima, não há nenhum capítulo chamado "o conflito" ou "a violência", sequer cenas ou episódios que tangenciem esses temas. O que nos quer mostrar, portanto, o autor ao isolar o suposto lado "contrário à repressão" da elite econômica e intelectual brasileira de seus atos, ideias e ideais coloniais, racistas e sexistas?

Aliás, a única referência a um episódio concreto de tensão racial que notei no livro diz respeito à acusação de racismo lançada por membros da elite baiana à política de exclusividade negra de blocos afros em Salvador, como o Ylê-Aiyê. Acusação que conta com o reforço da observação pessoal do autor, que afirma: "conheço a história de mulatos que foram barrados" (VIANNA, ([1995] 2014: 140). Vianna não problematiza esse tipo de acusação problemática, que costuma estar associada à ideia equivocada de "racismo reverso" – também feita pelo ditador Ernesto Geisel e pela cúpula do regime militar quanto aos movimentos negros dos anos 1970 –, que constitui uma estratégia de cerceamento da autonomia da população negra e de negação do racismo no Brasil[4]. Acreditava ele que a acusação tinham fundamento? Que pretende o autor ao chamar atenção para um suposto racismo de grupos negros e não debater o racismo de intelectuais e políticos brancos?

Certo é que o leitor pouco familiarizado com o debate científico sobre relações raciais e de gênero no Brasil terminará a leitura do livro tendo visto apenas o suposto lado bom dos grupos dirigentes do país. Terá lido, por exemplo, que, na época do artista negro Eduardo das Neves, "**a pele escura dos músicos não parecia ter o poder de afastá-los da fama, por mais momentânea que fosse, junto à elite carioca**", e poderá, se não refletir criticamente, utilizar esta afirmação para relativizar o racismo na sociedade brasileira (VIANNA, [1995] 2014: 44). Pois esse hipotético leitor nada lerá no livro de Vianna sobre os insultos raciais que fizeram parte da rotina de Eduardo ou da árdua luta e negociação que ele e outros músicos negros de sua geração travaram, diante do racismo e do domínio branco sobre a nascente indústria do entretenimento, para ascender no mercado cultural entre o fim do século XIX e início do século XX, no Brasil, nos EUA e em outros lugares das Américas (ABREU, 2017, 2010, 2004. HERTZMAN, 2017: 66-93).

O silenciamento sobre as tensões raciais também é evidente no fato de Vianna revisitar a obra de Gilberto Freyre, fio condutor do livro, sem refletir sobre as ambíguas – para muitos, perversas – intenções e posicionamentos políticos constitutivos da produção do sociólogo. Freyre foi alinhado ao império colonial e à ditadura de Salazar, assim como ao regime militar brasileiro (1964-1985). Além disso, ele construiu uma interpretação de viés conservador e colonialista da cultura nacional, na qual a superioridade de portugueses em relação a africanos e nativo-americanos jamais desapareceu, sendo mesmo constitutiva de sua visão a respeito da miscigenação e da mistura cultural, como mostrou Crahen (2018). Hoje também é conhecida a simpatia que Freyre nutria pela Ku Klux Klan nos anos 1910 (PALLARES-BURKE, 2005).

Passemos agora à 1ª tese auxiliar. O mesmo tipo de ponderação teórica e vaga que vemos na justificação da análise dos "encontros" Vianna utiliza para tentar matizar o evidente desequilíbrio sexual e racial presente em sua descrição da construção de elementos culturais relacionados à população negra e da ascensão de tais elementos à categoria de símbolos nacionais. Ele afirma que nenhum dos "vários grupos sociais" que concorrem para estes processos os "coordenava" (VIANNA, [1995] 2014: 151). No entanto, no vértice da construção prática e simbólica da "cultura brasileira"[5], estariam, segundo Vianna ([1995] 2014: 121-122), os chamados "mediadores transculturais", agentes decisivos na promoção dos tais "encontros" e das "misturas"

[4] Vale lembrar que o racismo moderno-colonial, segundo sua analítica contemporânea, não diz respeito apenas a atos discriminatórios, mas a uma estrutura histórica de dominação, fundada no colonialismo, na escravidão e em ideologias raciais modernas e que tem alvos históricos, que, no caso das Américas, são os nativos do continente, africanos e seus descendentes. A rigor, no contexto brasileiro moderno, brancos são sempre potenciais agentes do racismo, jamais seus alvos; tampouco é correto falar em "racismo reverso", posto que tal fenômeno exigiria que a história dos últimos 500 anos fosse inteiramente refeita (ALMEIDA, 2018). Sobre a preocupação de Geisel com o suposto "racismo" do movimento negro, ver Pereira (2010: 130).

[5] Pois Vianna acaba por fundir, ou pelo menos não separar com a clareza necessária (o que também é uma escolha discursiva, vinda de um intelectual com sua experiência), a cultura "inventada" à cultura de fato.

culturais no Brasil. E quem atentar para os sujeitos **apontados e destacados** do princípio ao fim do livro enquanto tais notará que são quase todos homens (com exceção de Nair de Teffé), **e brancos**, de classes dominantes ou de extratos medianos intelectualizados: Gilberto Freyre, Villa-Lobos, Prudente de Moraes, Sérgio Buarque, Mello Moraes Filho, senhores de engenho do Nordeste colonial, nobres da corte portuguesa e do Império do Brasil, imigrantes e viajantes europeus, políticos da República, como Afonso Arinos, Nair de Teffé, Rui Barbosa, marechal Hermes da Fonseca, capitalistas milionários, como Arnaldo Guinle. No que tange ao samba especificamente, verá o destaque dado a filhos de capitalistas, como o cantor de sucesso Mário Reis, e da classe média abastada ou remediada, como Almirante e Noel Rosa. Sobre este último e famoso personagem, diz o autor, no capítulo dedicado à trajetória do samba nos anos 1920:

> [...] não demorou muito tempo, desde o nascimento do "samba de morro" (que, na verdade, não nasceu no morro, mas sim em algum lugar entre os morros e a cidade nova), para encontrá-lo utilizado pelos músicos brancos de classe média. A turma de Noel Rosa participou inclusive do processo de definição desse samba "autêntico". [...] Noel Rosa não apenas caiu no gosto popular, ele também ajudou a definir esse gosto (VIANNA, [1995] 2014: 121-122).

Em contrapartida, não há nenhum capítulo sobre intelectuais negros(as), mediadores negros(as), enfim, agentes não brancos da história e cultura descritas. O que nos quer sugerir o autor ao produzir semelhante desequilíbrio? Estaria por acaso a historiografia da música popular tão saturada da presença de intelectuais e musicistas negros que seria dispensável falar deles? A resposta é não, e o próprio autor o comprova ao descrever e criticar o "mistério da ascensão do samba".

Vianna ([1995] 2014: 29-31) afirma que sua pesquisa se origina, dentre outras coisas, de uma inquietação em relação ao senso comum segundo o qual o samba teria passado de uma música "de marginais", "perseguida", até o fim dos anos 1920, a uma música querida, ouvida e composta por brasileiros de todas as cores e classes a partir dos anos 1930, depois da chegada de Vargas e seu grupo ao poder – senso comum difundido entre cientistas sociais, como Ruben Oliven, e jornalistas/memorialistas/historiadores da música popular, como Sérgio Cabral, Almirante (Henrique Domingues) Carlos Didier e Jota Efegê. Mas, contraditoriamente, são estes mesmos jornalistas e memorialistas que fornecem os dados à descrição que Vianna ([1995] 2014: 109-127) faz da ascensão do samba nos anos 1920, pois não há fontes originais no livro. Ora, a solução estava no próprio problema: já era pleno o *hall* de protagonistas brancos na história do samba escrita no tempo em que o antropólogo se propôs a reforçar esse protagonismo recorrendo a esta mesma história.

Há ainda outra evidência importante da produção da desigualdade racial n'*O mistério do samba*. Vianna não apenas escolhe dar destaque a ator**es** históricos brancos, mas também utiliza para isso os relatos que tais atores produziram de si mesmos. Para retratar o passado, ele recorre frequentemente a memórias, diários e causos narrados pelos próprios "mediadores transculturais" ou por seus biógrafos laudatórios. Não haveria problema nisto se o objetivo fosse estudar criticamente as motivações, intenções e interesses desses sujeitos ao representar-se de tal ou qual maneira. **Mas Vianna toma como verdades históricas e sínteses de uma construção cultural coletiva as palavras e autoimagens de seus informantes, sem que os demais elementos dessa coletividade – negros(as), indígenas, mulheres – sejam chamados a dar suas próprias versões da história e suas próprias visões sobre o comportamento racial de brancos e da elite**. Isto é precisamente o que ocorre no "Encontro" de abertura.

Nas raras vezes em que os outros constituintes de tal coletividade aparecem são através do relato de terceiros, brancos[6].

Essa análise baseada em fontes secundárias leva o autor a conclusões apressadas e inconsistentes, se examinadas à luz de critérios básicos da exegese de documentos históricos. É o caso, por exemplo, daquela a qual chega Vianna ao citar uma passagem do livro de um memorialista dos salões da elite do Segundo Reinado, publicado em **1959**, na qual consta um relato datado de **1802** e atribuído ao comerciante inglês Thomas Lindley. Este viajante teria visto fazendeiros baianos abrindo espaço para "dança dos negros", que seriam uma mistura de "coreografia africana" e "fandangos portugueses e espanhóis". Sem questionar-se sobre a veracidade ou fidedignidade do relato atribuído, sobre as comprometidas lentes culturais do viajante (que tendia a comparar o que via na América com tradições europeias, neste caso, o "fandango") ou sobre a estratégia senhorial de mostrar uma escravidão feliz ao nativo do país (Inglaterra) que então debatia a abolição dessa instituição em seus domínios (que começa a ser concretizada a partir de 1807), Vianna toma o empresário por musicólogo:

> Lindley aponta mesmo a fusão coreográfica entre danças africanas e ibéricas. Tal fusão, realizada há tanto tempo, torna de certa maneira **vã** toda tentativa de procurar estabelecer o que é realmente africano ou europeu em **nossas** danças "populares" atuais (VIANNA, [1995] 2014: 37-38, grifos nossos).

Este é um episódio relevante para nossa discussão porque também constitui uma afirmação da **2ª tese auxiliar** d'*O mistério do samba*: a na natureza "misturada" ou miscigenada da dita "cultura brasileira", apesar da centralidade dos mediadores brancos. Note-se a concepção teleológica da história e da cultura presente na passagem acima: a suposta fusão numa fazenda da Bahia colonial teria continuado ininterruptamente até formar "nossas" danças populares dos anos 1990 (quando Vianna escrevia). Eis que o autor, no lugar de analisar um mito, parece reforçá-lo.

Não é excessivo lembrar, pois entre músicos este tipo de simplificação ainda é costumeiro, que essa suposição não encontra nenhum respaldo na historiografia da escravidão e do pós-abolição, muito volumosa quando *O mistério do samba* foi escrito. Essa historiografia mostra, entre outras coisas, que, em Salvador, (1) negros(as), escravizados(as) ou livres, constituíam a grande maioria da população, do fim do período colonial ao início da República (e no presente); (2) essa maioria era especialmente temida por sua combatividade contra o cativeiro e por seus idiomas conspiratórios ininteligíveis às autoridades policiais (REIS, 1986); e (3) sua luta por cidadania no século XIX e início do XX passava pela afirmação de identidades africanas no carnaval e no candomblé (BUTLER, 1998). A mesma historiografia mostra ainda: (1) que, no período entre 1800 e 1850, o Brasil conheceu o ápice do tráfico de africanos escravizados, tendo a classe senhorial ignorado cinicamente a primeira lei que extinguia tal comércio (1831); (2) que o Rio de Janeiro foi a cidade com o maior contingente de africanos(as) do mundo na década de 1840, contando, ademais, com uma população negra que ultrapassava a cifra dos 70%; e (3) que o contrabando de cativos não cessou até as vésperes da abolição definitiva, em 1888 (CHALHOUB, 1990. SLENES, 1992, 1999). Além disso, importantes pesquisas etnomusicológicas, atentas a esses fatos, seguiram a trilha – "vã", segundo Vianna – do estudo de tecnologias, técnicas e estruturas

[6] Mesmos musicistas negros(as) ligados(as) ao samba nunca falam de si mesmos(as) e de sua visão de mundo. A única exceção fica por conta de um relato de Donga sobre seu contato com intelectuais brancos nos anos 1910 (VIANNA, [1995] 2014: 121-122). Mas Donga, mesmo assim, não fala **diretamente**, pois o excerto citado é oriundo da transcrição de seu depoimento ao MIS e nós veremos na seção 2 que essa transcrição não merece crédito. Os problemas metodológicos do trabalho de Vianna, do ponto de vista da história, foram também notados por Tiago Gomes (2001).

musicais africanas da música feita no Brasil, especialmente do samba (MUKUNA, [1978] 2000. OLIVEIRA PINTO, 2001)[7]. Vianna não recorre a essa historiografia ao construir suas hipóteses.

Ainda quanto à **2ª tese auxiliar**, também é relevante notar a indisposição de Vianna em relação a concepções disjuntivas da cultura popular, perceptível em sua crítica a alguns setores dos movimentos negros dos anos 1990, representados por Nei Lopes – citado nominalmente como "um dos mais contundentes 'defensores' da 'autenticidade' [negra] do samba" (VIANNA, [1995] 2014: 122, 132) – e pelo bloco Ilê Ayê, de Salvador, como já vimos. Além do livro, esta postura é reforçada em artigo jornalístico mais recente, no qual Vianna afirma que "gosta de mistura", reitera sua ligação a Gilberto Freyre, contrapõe-se à política de cotas e ao que ele chama "politicamente correto", a elas vinculado. Para defender sua posição, ressalta, entre outras coisas, que as cotas e o "politicamente correto" geravam discussões acaloradas e inoportunas no ambiente acadêmico dos EUA nos anos 1990, as quais ele não gostaria de ver serem repetidas no Brasil. O aspecto dessas discussões era tão "exótico" para Vianna que lhe inspirou o seguinte comentário, supostamente jocoso:

> Eu olhava para tudo espantado, **quase como se estivesse fazendo trabalho de campo numa aldeia da floresta de Papua-Nova Guiné**. Mas o que era exótico rapidamente se tornou familiar. **Vi logo que aquilo não era uma brincadeira de nativos doidos**. As pessoas tinham plena consciência... (VIANNA, 2004: 4, grifos nossos).

Pergunto-me como os povos de Papua-Nova Guiné se sentiriam ao ouvir essa piada antropológica, talvez reveladora dos fundamentos do autor em sua análise das relações raciais em *O Mistério do Samba*[8].

Em suma, a meu ver, o livro analisado opera e reforça, **na maneira como a narrativa histórica é efetivamente escrita e estruturada**, três postulados gerais sobre história da "cultura popular brasileira": (1) que ela é mestiça, engendrada historicamente por relações sociais das quais o racismo e as tensões de raça e classe estão ausentes, inoperantes ou seriam insignificantes; (2) que os responsáveis por essa cultura são, principalmente, "mediadores culturais", em sua maioria homens brancos oriundos da classe dirigente, da intelectualidade ou de setores médios, que trabalharam para promover essas relações e agiram como artesãos-difusores-potencializadores da "nossa" cultura popular; (3) que os(as) sujeitos(as) negros(as) são, afinal, elementos mais passivos que ativos dessa coletividade, beneficiários da solidariedade branca, sendo as mulheres negras irrelevantes para a compreensão da história de tal cultura e de tal coletividade.[9]

Esses postulados, ou alguns dos elementos que lhe são constituintes, estão presentes, em maior ou menor medida, em muitos trabalhos acadêmicos posteriores e muito relevantes sobre a história da música popular no Rio de Janeiro. Eu me aterei aqui aos pontos que considero passíveis de crítica nessa produção, reconhecendo, contudo, suas robustas contribuições para o desenvolvimento da área em que também me insiro. Marcos Napolitano (2007), em seu livro sobre a "invenção da MPB", reitera postulados de Hermano Vianna ao afirmar que

[7] As pesquisas de Tiago de Oliveira Pinto são muito anteriores à publicação deste artigo que ora cito, escrito em português. José Jorge de Carvalho estudava as matrizes leste-africanas de cultos afrodiaspóricos da Bahia na década de 1970.

[8] Para uma análise da postura de Vianna na discussão sobre cotas, ver Azeredo (2005).

[9] Mesmo quando certo protagonismo de um artista negro é reconhecido, como o de Domingos Caldas Barbosa, o objetivo do autor é mostrar que a elite luso-brasileira "abriu as portas" e "deu oportunidade", por assim dizer, a tal felizardo (VIANNA, [1995] 2014: 39-44).

> Os mediadores, agentes socioculturais, conscientemente construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira. Os já mencionados **Noel Rosa, Almirante, Mário Reis, Francisco Alves foram responsáveis pelo reconhecimento do samba no mundo do disco e do rádio, ajudando a profissionalizar** músicos que, originalmente, eram criadores comunitários (NAPOLITANO, 2007: 27, grifo nosso).

Nesse caso, Noel Rosa, Mário Reis e Francisco Alves são "responsáveis" pelo sucesso profissional de supostos "criadores comunitários", cuja agência na construção de seus próprios destinos não é considerada pelo historiador. Napolitano reconhece que havia mediação construída desde baixo, a partir das comunidades negras, mas entende que ela atuaria apenas dentro dos limites desta esfera comunitária (NAPOLITANO, 2007: 27), distante do mundo da música profissional. Apesar de lembrar a existência de "cacofonias" e desigualdades no processo de nacionalização e ascensão comercial do samba nos anos 1930, parece entendê-las como resíduos na caminhada rumo ao "reconhecimento mútuo" e à "identidade nacional apesar das diferenças" (NAPOLITANO, 2007: 26, 40). O racismo tampouco é considerado como operante nas relações entre os diferentes grupos que participam da afirmação dessa identidade, sendo atribuído apenas a alguns poucos membros das elites, últimos resistentes à consolidação desse "reconhecimento mútuo" (NAPOLITANO, 2007: 40).

Neste mesmo diapasão, a historiadora Maria Clementina Pereira da Cunha afirma, em seu recente livro, que,

> **A despeito do racismo** que levava descendentes de escravos com mais facilidade que brancos às cadeias das delegacias ou à Casa de Detenção, **o que as evidências policiais revelam é, antes de tudo, a intensa mistura e a convivência entre trabalhadores brancos e negros, de diferentes origens nacionais**, no enfrentamento de dificuldades da vida diária (CUNHA, 2015: 1353, grifos nossos).

Ao dar ênfase às misturas, não apenas nessa passagem, mas em todo o seu livro, Cunha acaba minimizando a incidência do racismo na experiência de sujeitos subalternizados, como já observou Eric Brasil (2017). Seu objetivo, no excerto acima, no levantamento documental que lhe dá lastro e em boa parte de seu livro, é semelhante àquele que move *O mistério do samba*: mostrar que a chamada "Pequena África" do Rio de Janeiro – que engloba região do porto, os bairros da Cidade Nova, Saúde, cercanias do Campo de Santana e o início do Estácio – não era "tão África assim" (CUNHA, 2015: 1231); isto é, não era habitada apenas e talvez nem majoritariamente por negro(as) no início do século XX, e que, portanto, a dinâmica de nascimento do samba tampouco foi protagonizada apenas, e talvez sequer majoritariamente, por negro(as). Assim fazendo, ela se contrapõe a uma ampla historiografia e a um importante movimento de reparação histórica que comprova e valoriza os vínculos seculares dessa região com as lutas e os projetos de vida de negras(os) escravizados(as) e seus descendentes.[10]

[10] A historiografia da escravidão e do pós-abolição mostra, ao contrário, que esse lugar foi historicamente ocupado por trabalhadores negros, desde a primeira metade do século XIX (FARIAS; SOARES; GOMES, 2005: 209-265. CHALHOUB, 1990: 175-233. ARANTES, 2005. POSSIDÔNIO, 2018. SOARES, 2008), lugar muito importante para a memória das comunidades de samba do século XX (MOURA, [1983] 1995. SILVA, 2009), que hoje se tornou um roteiro político/cultural (parte do Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana) em memória dessas comunidades,

Clementina Cunha também destaca a reunião que ela chama – a palavra não é mero detalhe – "harmoniosa" entre brancos e negros n'Os Oito Batutas[11] e, especialmente, seus supostos "defensores" brancos e poderosos, já conhecidos nossos: Villa-Lobos, Arnaldo Guinle e Prudente de Moraes (CUNHA, 2015: 186-197). A historiadora também sublinha a existência de musicistas brancos "amigos" e "responsáveis" por "tirar da pobreza" ou "pescar" compositores negros e por fazer o samba tal como é (CUNHA, 2015: 1631, 2145, 4076, 4086, 4671, 4674). Ressalte-se que o verbo escolhido ("pescar") animaliza e estigmatiza esses sujeitos. Entre esses responsáveis e "pescadores" estariam os já mencionados Mário Reis e Francisco Alves.

Para defender suas hipóteses, a autora escolhe não comentar, ou reputar como irrelevantes, alguns fatos bem conhecidos da comunidade acadêmica de historiadores da cultura carioca. Arnaldo Guinle era dono do Cassino Copacabana Palace, que se distinguia entre a elite por não permitir a entrada de negros(as) no palco ou na plateia até os anos 1940, como testemunhou orgulhosamente seu ex-diretor artístico, José Caribé da Rocha (1993: CD 883.4, f. 2), em entrevista ao MIS. Uma conhecida entrevista de Pixinguinha (1987) já dava conta da presença estruturante do racismo nas relações estabelecidas entre ele e Guinle. Villa-Lobos, por sua vez, tem, desde o início dos anos 2000, uma fortuna crítica que mostra elitismos, preconceitos e teorias racistas, além de posturas autoritárias em seu modo de olhar para lidar com grupos e culturas populares (CHERNAVISKI, 2003. GALINARI, 2007. DAMASCENO, 2014. LIMA, 2017a, 2017b).

Já os sambistas brancos supostamente "salvadores" dos populares negros eram compradores e apropriadores sistemáticos de sambas das comunidades negras, entre o fim dos anos 1920 e os anos 1930 – sambas que eles gravavam e registravam como se fossem **seus** e que lhes rendiam fama e dinheiro, benesses que eles não partilhavam senão residualmente com os verdadeiros compositores. Disso nos traça um retrato o jornalista Lira Neto, em seu livro recente[12], ao falar de Francisco Alves:

> De quando em vez, com seu ouvido apurado, Chico [Alves] garimpava o material bruto nas mesas dos botecos e depois lapidava, alterando tempos e compassos, engastando frases melódicas, **dando roupagens mais límpidas à criação original. [...] De um modo ou de outro, graças ao Chico, o novo tipo de samba ["do Estácio"] surgido em meio essencialmente marginal começou a ter amplo ingresso no mundo do disco e do rádio** (NETO, 2017: 231, grifo nosso).

A leveza e o humor da passagem – essas metáforas nas quais a produção intelectual e, por metonímia, os seus autores são tratados como coisas adquiríveis ("garimpava o material bruto") – são muito recorrentes nas descrições disponíveis desses cantores em livros e *sites* da

das violências do tráfico de escravizados (dos[as] africanos[as] aportados vivos ou mortos no porto do Valongo) e do quilombo urbano da Pedra do Sal, que ainda busca sua titulação. Nesse sentido, talvez o que Clementina Cunha esteja nos mostrando por meio dos livros de ocorrência diga menos da convivência de brancos negros – posto que, analisadas quantitativamente, tais fontes não revelam nada da qualidade daqueles diferentes grupos de trabalhadores – do que dos efeitos da política de imigração/branqueamento da população e higienização social da capital, levada a cabo desde a segunda metade do século XIX (SCHWARCZ, 1993). Pelo censo de 1849, a população escravizada do Rio de Janeiro representava 41% da população total; se contarmos os homens e as mulheres negras livres, a cidade era perto de 70% negra (CHALHOUB, 1990: 186-187). O censo de 1890 já mostrava os resultados do incentivo à migração europeia, intensificada após as leis de 1850 (fim do tráfico) e 1871 ("Ventre Livre"): a população branca da cidade salta para 61% (SCHWARCZ, 1993: 18).

[11] Grupo musical atuante nos anos 1910 e 1920. Ver Lacerda (2011).

[12] Esse livro é marcado, diga-se de passagem, por certa desonestidade metodológica. Marc Hertzman (2017) encontrou fontes anunciadas como "inéditas" apesar de não serem e de o autor, com toda a probabilidade, saber que não eram.

internet. Lira Neto não sabe, pois não cita fonte alguma a esse respeito, o que Alves fazia com as músicas das quais se apropriava. Ele se baseia em sensos comuns estabelecidos, que lhe dão a convicção de que aquilo que o cantor fazia, seja o que fosse, era para o bem do samba e/ou dos seus verdadeiros produtores.

O livro de Carlos Sandroni ([1997] 2013), *Feitiço descente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, a despeito de sua enorme contribuição para a musicologia histórica do samba no Rio de Janeiro, também contribui para a consolidação desses sensos comuns, embora sua análise seja mais equilibrada, no que tange à repartição do protagonismo histórico, que as de Vianna (2014) e Napolitano (2007). Como esses autores, Sandroni se afasta dos conflitos raciais que atravessam a história do samba: racismo é uma palavra ausente no livro, e a ideia de mestiçagem, mistura ou (pacífico) diálogo cultural/racial lhe é estruturante[13]. No capítulo dedicado à questão da propriedade intelectual (*O passarinho e a mercadoria*), Sandroni ([1997] 2013: 169-175) reproduz a tese segundo a qual a apropriação indébita, a compra e a venda de sambas eram práticas generalizadas nos anos 1930 e em anos posteriores e desacredita os efeitos diferenciais que essa prática tinha sobre trabalhadores(as) negros(as). Para defender tal posição, o autor ironiza a importante crítica que o jornalista negro Francisco Guimarães, o Vagalume, faz no livro *A roda do samba* (1933) acerca do papel de Francisco Alves nesse mercado. Lançando mão de uma frase atribuída pelo jornalista Sérgio Cabral ao compositor Bucy Moreira e defendendo sua interpretação (dele, Sandroni) de que as apropriações de samba eram, afinal, positivas, ele afirma:

> [...] a contribuição de Francisco Alves [ao comprar e gravar músicas de compositores negros não profissionais] não foi tanto a de criar os sambas, mas, o que talvez fosse mais importante, a de **criar os próprios "compositores de sambas" no sentido moderno e profissional. Mas, como dizia Bucy, "essa gente é ingrata". Já em 1933, como vimos, Vagalume atacava Francisco Alves, acusando-o de ser "o consagrado autor dos trabalhos de homens modestos"** (SANDRONI, [1997] 2013: 174, grifo nosso).

Para entender essa posição, é preciso mencionar o outro lado da história. Como boa parte dos movimentos negros organizados da época, Vagalume via certo potencial emancipatório na difundida idealização do Brasil como país sem "preconceito de cor", como se dizia, mas, ao contrário dos grupos dominantes, entendia necessário tornar isto uma realidade prática, lutando contra e não calando sobre as violências raciais que, a despeito das ideias otimistas, estruturavam o cotidiano do país. Essa convicção se mostra na maneira como ele entendia a história do samba e como a comunicou em seu livro (PEREIRA, 2015)[14]. Embora reconhecesse méritos na participação de compositores brancos (como Lamartine Babo, Noel Rosa, Almirante) na produção de sambas, o jornalista defendia, a partir de um explícito posicionamento político/racial, a originalidade negra do gênero e destacava o protagonismo de artistas negros que foram quase completamente invisibilizados pela narrativa hegemônica da música popular, como Eduardo das Neves (1874-1919), Hilário Jovino (1873-1933) e Benjamin Oliveira (1870-1954)[15].

[13] Excerto do texto anexo ao livro, produzido em 2008, e que será comentado adiante.

[14] Sobre as estratégias dos movimentos negros ao longo do século XX, ver Pereira (2010).

[15] Sua visão da história era, portanto, simétrica, mas inversa à que temos comentado neste artigo e muito próxima daquela defendida por autores(as) da historiografia atual da escravidão e do pós-abolição. Para um panorama dessas iniciativas, ver Petrônio Domingues (2019) e os livros organizados por Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil (ABREU *et al.*, 2018a, 2018b).

Daí sua crítica incisiva a Francisco Alves, baseada na compreensão de que a compra e a venda de sambas eram práticas assimétricas e muitas vezes coercitivas e na indignação diante da ironia de que a cultura negra subalternizada estava enriquecendo pessoas brancas que costumavam desprezá-la e a seus produtores, enquanto estes últimos eram constrangidos a aceitar negócios desiguais, sem jamais alcançar a visibilidade equiparável à de pessoas como Francisco Alves, ou mesmo o respeito devido a qualquer cidadão. Não devemos dar razão a Vagalume quando sabemos que foram os brancos do grupo Bando da Lua e a portuguesa Carmen Miranda os enviados pelo Estado brasileiro aos EUA, em 1940, como representantes do samba e da "cultura nacional"?

Carlos Sandroni discorda de Vagalume. Na passagem citada, ele descreve não só o samba, mas os sambistas negros profissionais como **dádiva/criação** de Francisco Alves. Para tanto, desconsidera a possibilidade de que Eduardo das Neves, Sinhô, Caninha, Donga, Pixinguinha, Benjamin Oliveira, Baiano, João da Baiana, Paulo Silva e uma infinidade de outros artistas negros atuantes desde o século XIX pudessem ter participado, pelo apoio ou pelo exemplo, da construção do desejo e da efetiva profissionalização dos sambistas nos anos 1920. Surpreendentemente, também parece não acreditar na capacidade destes últimos de ler o pulsante mercado cultural à sua volta e inventar a si mesmos como profissionais[16]. Finalmente, pelo juízo de valor presente na retomada da expressão "essa gente é ingrata", somos levados a concluir que Sandroni entendia ser justo que Vagalume demonstrasse gratidão ao homem branco Francisco Alves pelos serviços supostamente prestados ao samba, em vez de "atacá-lo", denunciando o que ele, Vagalume, entendia como "injustiças".

O desapreço de Sandroni por visões disjuntivas da história da música popular nos é revelado em outras passagens do livro, sobretudo em sua defesa de Noel Rosa no capítulo 4, intitulado *Feitiço descente*, e no pequeno artigo *Vídeo infeliz*, de 2008, anexado à última edição do livro. Em ambos os casos, a hipótese defendida por Sandroni é a de que o *Feitiço da Villa*, famosa canção de Noel, da qual vem a expressão "feitiço descente", é um manifesto pela aceitação do samba e contra os preconceitos de cor no país, apesar de haver elementos suficientes na letra da música a indicar justamente o contrário: ideias racistas de Noel Rosa. São esses elementos que Caetano Veloso explorou em análise conhecida dessa canção (A LETRA..., 2008), e que o texto *Vídeo Infeliz* procura rebater. Nele, Sandroni (2013: 272-274) defende Noel Rosa, critica o que chama de "banalização das acusações de racismo" e diz, literalmente, que "**não podemos acusar Noel Rosa de racismo por preconceito de cor**", posto que não haveria em sua biografia relatos de que ele tenha proferido insultos raciais contra pessoas negras (o que não surpreende, dado o propósito literário e laudatório dos biógrafos). No decorrer do texto, a defesa de Noel Rosa desliza para uma defesa de princesa Isabel como "libertadora" dos escravos e de Sandroni, por si mesmo, contra eventuais acusações de racismo que pudessem ser motivadas pelo texto que escrevia.

É oportuno lembrar a vasta literatura que vem descortinando, desde pelo menos o início do século XX, faces e modos de operação do racismo nas sociedades do mundo atlântico mais complexos do que o insulto explícito, presentes em burocracias institucionais, em práticas e linguagens cotidianas, em vícios cognitivos e mecanismo psicológicos conscientes e inconscientes[17].

[16] Sobre esse mercado, repleto de cinemas, teatros, cafés, bares, restaurantes e representações da raça e da nacionalidade ao longo dos anos 1920, ver: Barros (2005), Gomes (2004) e Abreu (2017). Sobre o protagonismo negro na música desse período, ver Hertzman (2013) e Abreu (2017).

[17] Eis uma pequena lista de tais trabalhos: Maldonado-Torres (2018), Karl Monsma (2016), Achile Mbembe (2013, 2018), Abreu (2017), Bento (2002), Lélia Gonzáles (1984), Angela Davis ([1981] 2016), Silvio Almeida (2018), Abdias Nascimento ([1977] 2016), Florestan Fernandes ([1964] 2008), Alberto Guerreiro Ramos ([1955] 1995), Franz Fanon ([1952] 1971), Du Bois ([1903] 2007).

Por que então defender que as posturas de homens como Noel Rosa **não possam** ser analisadas à luz dessa literatura? O que se perderia com isso?

O sociólogo Dmitri Fernandes (2010) também desvia explicitamente desse tema polêmico em sua importante análise da constituição do "campo da música popular" (do ponto de vista sociológico) no Brasil, centrada em sucessivas gerações de "mediadores" brancos (com raras exceções), como Villa-Lobos, Almirante, Lúcio Rangel, Sérgio Cabral, Tinhorão e outros. Fernandes (2010: 222-225, 36-38) sugere que a presença dos "mulatos eruditos", segundo seus termos, como Callado e Chiquinha Gonzaga, no panteão do choro, ou de negros no panteão do samba, garantiria que, a partir dos anos 1930, o racismo não fosse um "fator interno ao universo musical" no Rio de Janeiro, "palpável" ou "diretamente relacionado ao objeto em questão [a música]"[18]. O relativo atraso no desenvolvimento de um espaço profissional de samba nas rádios e gravadoras de São Paulo tampouco teria a ver com racismo (FERNANDES, 2010: 222-223), mas com a ausência de uma *intelligentsia* de "mediadores", como esta de que dispunha o Rio de Janeiro, a impulsionar os ritmos nacionais populares.

Reparem que na tese de Fernandes os jornalistas/historiadores brancos do samba que dirigem o MIS nos anos 1960-1970 entram no quadro dos mais importantes mediadores, como segunda geração desse grupo, a exercer o papel que vimos ser atribuído a Noel Rosa, Francisco Alves, Villa-Lobos e outros brancos nas décadas de 1920 e 1930. De fato, tais jornalistas e seus parceiros produtores musicais – como Hermínio Bello de Carvalho e Ricardo Cravo Albin – costumam definir a si mesmos como "descobridores", "re-descobridores", "ressuscitadores" de talentos negros supostamente esquecidos nas décadas de 1960 e 1970, como Ismael Silva, Cartola, Pixinguinha, Clementina de Jesus e outros[19]. E essa imagem é corroborada por Fernandes (2010: 202-203, 2012: 5) e outros autores que se dedicaram a analisar sua atuação à frente do MIS, e nos anos 1970-1980, na FUNARTE (PEREIRA, 2019: 62. GARCIA, 2017: 88. SOARES NETO, 2018). Nesses trabalhos, desigualdades e tensões raciais entre tais taumaturgos e seus supostos beneficiários não compõem as questões de pesquisa e são, novamente, as memórias dos primeiros as fontes orientadoras da investigação ou da interpretação do passado.

Inúmeros outros exemplos poderiam ser comentados para reforçar que os três postulados fundamentais da narrativa de *O mistério do samba* estão difusos pelo campo acadêmico atual. Isto nos permite entendê-los como elementos de um paradigma interpretativo/descritivo a partir do qual tem sido contado o percurso histórico da "MPB" ao longo do todo o século XX e em períodos anteriores. Tenho denominado essa interpretação de "paradigma da mediação", pela importância que os conceitos racializados de mediador e mediação ocupam nele. Alguns procedimentos metodológicos são comuns aos autores que o acionam: a unilateralidade do ângulo de observação da história (do branco mediador) e a crítica insuficiente de fontes de segunda mão. Boa parte destas fontes, como destaquei ao dialogar com Hermano Vianna ([1995] 2014), é oriunda da historiografia de caráter jornalístico ou literário, produzida pelos mencionados jornalistas/historiadores ligados ao MIS e à FUNARTE, e que José Vinci de Moraes (2006) chamou

[18] Trabalhos tão antigos quanto o de João Batista Borges Pereira ([1967] 2001) e outros mais recentes, como os Hertzman (2017), McCann (2004: 86-94), Caroline Dantas (2019) e Martha Abreu (2017, 2010), mostram que o pressuposto de Dmitri Fernandes não se sustenta.

[19] Encontrei esses autorretratos traçados por Sérgio Cabral (LISBOA, 2003: 13-14), que afirma ter "ressuscitado" Ismael Silva; Albin, que afirma ter ido buscar os "desprotegidos" da música popular para falar ao MIS (PEREIRA, 2019: 62); e Hermínio Bello de Carvalho (2010), que afirma que passou a vida inteira procurando elevar "coadjuvantes" – como Clementina de Jesus e Cartola – ao papel de "protagonistas".

de "historiografia primeira da música popular"[20]. Mesmo quando citam as supostas palavras de sujeitos negros – como faz Sandroni com a frase de Bucy Moreira citada por Sérgio Cabral –, o fazem recorrendo ao que consta dessa historiografia e sem problematizar as prováveis distorções que ela produz no discurso originário. Porém, mais do que fonte de informações, esses trabalhos já continham a base dos postulados que seriam desenvolvidos academicamente por Vianna ([1995] 2014) e demais adeptos do paradigma. Vejamos.

Comecemos com a (de)negação do racismo e afirmação das misturas harmoniosas. Ao falar do passado de escravidão e da cor na carreira de Pixinguinha, na biografia que escreveu sobre o flautista, Edigar Alencar afirma que este "jamais teve embaraços por sua origem". Em seguida, comentando a ocasião em que Pixinguinha, apesar da "ausência de embaraços", "**foi segregado junto** com seu grupo em São Paulo, diz:

> [o músico] supunha que a medida fora tomada pelo ingênuo receio de que algum elemento da orquestra se atrevesse a misturar-se com a **alta sociedade paulista**. E o **negro boníssimo** aduzia: "naquele tempo **nenhum escurinho** teria essa ousadia" (ALENCAR, 1979: 68, grifos nossos).

O biógrafo não questiona a segregação em nenhum momento. Em vez disso, projeta a imagem de um submisso "pai João" sobre Pixinguinha, cita uma frase condescendente que ele atribui ao músico **sem indicar a fonte**, como a justificar e reputar como normal a separação de pessoas brancas e pretas em diferentes graus de distinção[21]. O músico tem sua identidade transformada em caricatura nas expressões "preto boníssimo" e "escurinho", de conotação senhorial e insultuosa quando utilizada por brancos[22]. Não devemos crer na veracidade da frase atribuída a Pixinguinha, pois sabemos que ele se manifestou de maneira muito diferente sobre o mesmo tema em entrevista concedida a João B. B. Pereira nos anos 1960 (PIXINGUINHA, 1987). Devemos, por outro lado, levar a sério o racismo da sociedade paulistana nos anos 1920 – denunciado pelo aguerrido movimento negro da capital (DOMINGUES, 2019) – e do próprio Edigar Alencar. Destaque-se também o paradoxo de negar a incidência da discriminação racial no mesmo ato em que se demonstra sua operação e as armadilhas constitutivas dessa historiografia primeira, que, sem indicar suas fontes para conferência, pode produzir as mais graves deturpações no pensamento dos sujeitos por ela retratados[23].

Nesse mesmo diapasão, em sua *História social da música popular brasileira*, obra que sintetiza as pesquisas que fez ao longo da segunda metade do século XX, José Ramos Tinhorão (2013: 212)[24] dirá que a predominância de brancos e "mestiços", nessa ordem, garantiria a "**ausência de qualquer preconceito de cor**" entre os chorões de fins do século XIX e início do XX. Como já observou Aragão (2011: 50), o jornalista não apresenta e não dispunha de dados sobre a composição racial desse intrinsecamente diverso grupo de musicistas, tampouco faz referência a fontes a respeito do tema das relações raciais entre eles. Para descrevê-los como

[20] Uma lista dos principais nomes desse grupo deve contar com: Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, Almirante, Sérgio Cabral, José Ramos Tinhorão, Jota Efegê, Edigar Alencar, João Máximo e Carlos Didier, Maria Trindade Barbosa da Silva, Arthur de Oliveira Filho.

[21] Sobre histórias de pai João e "uncle Tom", seu correlato nos EUA, ver Abreu (2004, 2017).

[22] Acerca dessas expressões, ver o trabalho de Sales Junior (2006) sobre os disfarces da linguagem racista no Brasil.

[23] Em minha pesquisa, percebi que não citar a fonte muitas vezes não é apenas uma falha metodológica, mas uma estratégia ideológica por meio da qual os autores representam indivíduos e eventos de acordo com suas próprias expectativas, ideias e preconceitos. Ainda terei ocasião de reforçar este argumento na próxima seção deste artigo.

[24] O livro citado, *História social da música popular brasileira*, foi publicado pela primeira vez em Portugal, em 1990.

grupo coeso, homogêneo e harmonioso, Tinhorão se baseia em pressupostos implícitos, entre os quais se notam com facilidade o da miscigenação constitutiva da música nacional – que ele vai buscar em Mário de Andrade, folcloristas, Gilberto Freyre – e o da raça como elemento irrelevante para sua história economicista. Também como consequência deste economicismo teoricamente des-racializado, parece estar presente nessa ilação o preconceito de que "extratos médios" da classe trabalhadora no Brasil, pela sua relativa distância da pobreza extrema, só poderiam tender a branco[25].

Agora vejamos o destaque dado aos mediadores brancos e a suposta passividade dos(as) sujeitos(as) negros(as) em algumas passagens de Sérgio Cabral. Cabral descreve Francisco Alves como "o descobridor" dos sambistas, rasga elogios à sua capacidade como cantor e menciona apenas *en passant* suas negociatas composicionais (CABRAL, [1974] 2011: 470, 398, 749). De Noel Rosa, diz o jornalista, no prefácio que escreveu nos anos 1970 à biografia do compositor escrita por Almirante:

> O seu papel nessa história é bem maior, pois foi ele o criador de uma linguagem musical. Foi ele, homem de classe média, quem primeiro aprendeu a música das camadas mais populares do Rio de Janeiro, dando-lhe um tratamento que **abriu caminho para que outros setores da população também participassem criadoramente do desenvolvimento de nossa música popular. Não há qualquer exagero na afirmação de que é um dos pais de nossa nacionalidade** (DOMINGUES, [1963] 2013:163-182, grifo nosso).

Pelo tom apaixonado desse retrato do "pai Noel" de "nossa nacionalidade", não surpreende que Sérgio Cabral tenha ficado tão entusiasmado com *O mistério do samba* e tenha sido escolhido como prefaciador do livro. Mas outros de seus colegas que participaram com ele da invenção da MPB em discos e livros, no MIS e alhures, ficariam igualmente felizes com a tarefa[26]. Entre eles, Hermínio Bello de Carvalho (1988), que escreveu um trabalho em homenagem a Heitor Villa-Lobos, a quem ele entendia como sujeito "sem preconceitos", símbolo da união harmoniosa entre eruditos e músicos populares, brancos e negros, na construção da cultura brasileira[27].

Não encontro análises de conflitos de raça e classe na historiografia primeira da música popular, pois eles são excluídos da narrativa mesmo quando são evidentes (*vide* a situação de racismo vivida por Pixinguinha e comentada de Edigar Alencar). Quando mencionados em comentários laterais, são descritos como elementos externos a uma comunidade implicitamente masculina dos músicos populares e seus admiradores poderosos, na qual as interações são fluídas e sem atritos, como prevê o decoro nacionalista exemplificado acima. Se na obra musicológica de Tinhorão o conflito de classes é estruturante, em sua descrição dos populares, como vimos, ele também observa esse decoro.

[25] O recente livro de Leonardo Pereira (2020), *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*, mostra o contrário da previsão sem lastro de Tinhorão: a predominância negra nas representações, em geral racistas, dos "choros" (bailes com música instrumental) da Cidade Nova, Saúde e outros bairros populares, feitas pela imprensa do Rio de Janeiro, entre os anos 1870 e 1910.

[26] Sobre a atuação de Hermínio Bello de Carvalho, Sérgio Cabral, Tinhorão, Edigar Alencar e outros na invenção da chamada "MPB", ver: Garcia (2007); Fernandes (2010, 2012); Soares Neto (2018), capítulo 1; Pereira (2019); Stroud (2008: 35-38, 54-55); Bergold (2019: 134-135); José Vinci de Moraes (2006, 2018) e Baia (2014).

[27] Para uma análise desses aspectos do livro de Carvalho, ver o capítulo 2 de Lima (2017a).

2. Raízes do paradigma da mediação na produção memória da MPB no MIS (1966-1972)

Nos anos 1960 e 1970, quando as atividades do MIS se encontravam centralizadas na tarefa de gravar os *Depoimentos para Posteridade*, o paradigma da mediação ainda não havia sido plenamente fixado nos livros da historiografia primeira, já que esta também estava em processo de construção. Contudo, na biografia de Noel Rosa escrita por Almirante, um membro do *staff* do Museu (DOMINGUES, [1963] 2013), a rede de convivência de Noel, formada por uma classe média-alta branca residente em Villa Isabel, da qual fazia parte o próprio Almirante, já era colocada como grupo central da história da "música popular brasileira". Outras evidências oriundas da organização e das ações do Museu nessas décadas apontam para direções similares. Vamos a elas.

A série de depoimentos nunca foi tão movimentada quanto entre 1966 e 1972, período que compreende basicamente as gestões de Ricardo Cravo Albin (1965-1971) e de Neusa Fernandes (1972). Aí foi realizada a maior parte dos depoimentos que consultei (30 de 39) e 81 (43%) dos 186 realizados até 2009[28]. É sobretudo desse período inicial que falarei aqui, embora tendências encontradas nele possam ser notadas em depoimentos de fases posteriores.

O ex-diretor Albin afirmou, em entrevista recente concedida a Letícia Pereira (2019: 62), que, para além do propósito de promover a pesquisa sobre música popular, ele e sua equipe procuraram valorizar os "desprotegidos" da MPB, que seriam o oposto da "gente universitária branca" contemplada pelos Festivais da Canção das TVs da época. À mesma pesquisadora, afirmou que a missão dos depoimentos era registrar a memória dos "brasileiros que valiam a pena" (PEREIRA, 2019: 36). Declarações como essa levaram muitos pesquisadores – incluindo Letícia Pereira – a imaginar que esta equipe tinha um comprometimento com a valorização das comunidades negras, o que não se confirma quando examinamos o catálogo da instituição. Como mostra o Gráfico 1, dos 81 sujeitos ouvidos ou homenageados pelo MIS até 1972 (ver Quadro 3, no Apêndice) na seção de Música Popular Brasileira da série, 55 (68%) são homens brancos, e as mulheres negras constituem o grupo mais marginalizado.

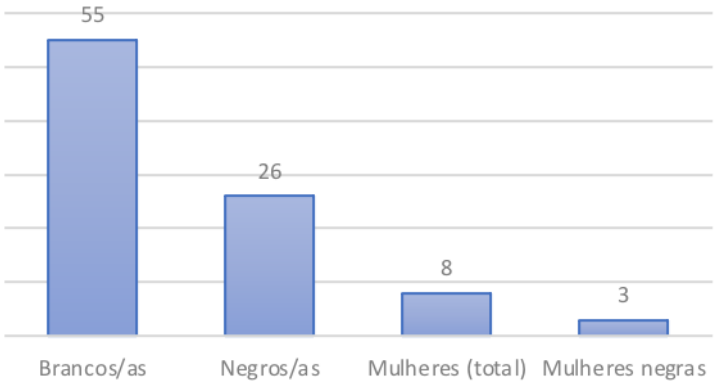


Gráfico 1: Indivíduos ouvidos/homenageados na seção Música Popular Brasileira do MIS durante a atuação de seu respectivo conselho (1966-1992) por raça e sexo. Fonte: Elaboração própria a partir do Catálogo de Depoimentos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS, [*s. d.*]). Fontes para identificação racial constam da legenda do Quadro 3, no Apêndice deste artigo.

[28] Segundo o catálogo disponibilizado pela instituição aos pesquisadores até fevereiro de 2020 (MIS, [*s. d.*]).

A escolha dos(as) depoentes, a organização e a realização dos depoimentos eram feitas pelo Conselho de Música Popular Brasileira da instituição (a partir de agora, CMPB), fundado em 1966 e atuante como colegiado até 1972, embora alguns de seus membros, como Sérgio Cabral, Hermínio Bello de Carvalho e Paulo Tapajós, estejam presentes em depoimentos posteriores. Segundo a historiografia sobre o tema, a seleção dos conselheiros foi feita por Albin, Ary Vasconcelos e Almirante, mas é provável que eles debatessem as escolhas com colegas mais próximos, como Lúcio Rangel e Tinhorão[29]. Da lista de 40 nomes que integravam este conselho durante sua fundação (1966), presente no trabalho de Fernandes (2010: 184), identifiquei apenas quatro (10%) intelectuais negros (ou não brancos): Édison Carneiro, Marques Rabello, Jota Efegê e Haroldo Costa. E, dos 30 depoimentos realizados até 1972 que consultei, apenas dois desses quatro sujeitos estiveram presentes como entrevistadores: Haroldo Costa, em uma oportunidade, e Jota Efegê, em duas. O conselho contava com quatro mulheres brancas e nenhuma mulher negra (Gráfico 2)[30].

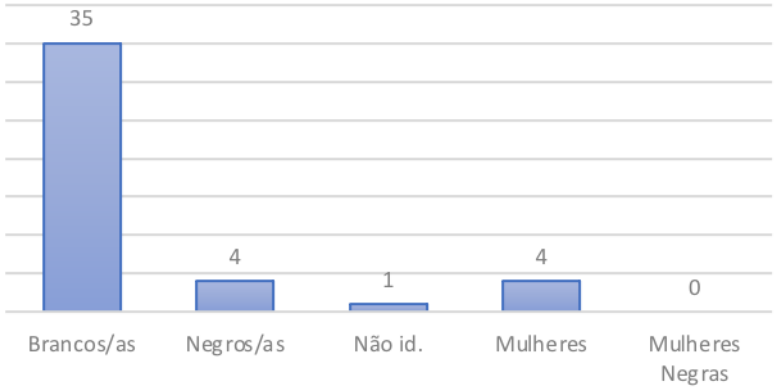


Gráfico 2: Integrantes do CMPB do MIS em 1960 por raça e sexo. Fonte: Elaboração própria a partir da relação de conselheiros, disponível no Quadro 2, no Apêndice deste artigo.

Na primeira transcrição de depoimentos publicada pelo MIS, *As vozes desassombradas do Museu* (1970), feita com o apoio do Conselho Federal de Cultura do Regime Militar (MIS LANÇA..., 1970), ficamos sabendo, pelo prefácio de Ricardo Cravo Albin (FERNANDES, 1970: 10) e pela contracapa do livro, que o plano do Museu era publicar todas as entrevistas da série. No mesmo prefácio, vemos a afirmação de que a mais "autêntica" música popular brasileira nasce e se faz no Rio de Janeiro: é o samba, fruto da mistura entre o "**ritmo** africano" e a "**cultura** branca" (FERNANDES, 1970: 7-8, grifos nossos). Assim, o discurso da mistura e a escolha de três musicistas negros (Pixinguinha, João da Baiana e Donga) para essa primeira publicação combinam-se com o desequilíbrio racial e sexual acentuado em favor de homens brancos no âmbito institucional mais geral: na ocupação dos espaços de poder e gestão do MIS e na composição do acervo de depoimentos que deveriam representar a música popular nacional, segundo os critérios de valor ("brasileiros que valiam a pena") de Albin e seus colegas.

Por dentro dos depoimentos, são muitos os diálogos, as recorrências e os silêncios que interessam à discussão de tais contrastes e assimetrias. Aqui destacarei alguns, oriundos,

[29] Sobre o tema, ver: Pereira (2019), capítulo 1; Soares Neto (2018), capítulo 1; Fernandes (2010: 167).

[30] A relação completa dos depoimentos consultados e dos entrevistadores pode ser vista no Quadro 1, e a relação dos conselheiros em 1966, no Quadro 2, ambos no Anexo.

lembremos, de minha pesquisa nas seções de Música Popular Brasileira e Carnaval do acervo, que conta também com outros eixos temáticos. O primeiro é a **absoluta ausência de perguntas elaboradas pelos entrevistadores sobre racismo ou conflitos raciais em 38 dos 39 depoimentos consultados**. O único em que este tema é parte do roteiro programado é o do partideiro e sindicalista negro Aniceto Menezes, realizado em 1991 e que foi conduzido por uma mesa de militantes negros, tais como Nei Lopes e Haroldo Costa, a única com esse perfil que encontrei. Esse tema veio à tona algumas vezes em outros depoimentos, mas sempre no fluxo da consciência e do discurso dos(as) depoentes, sem que fossem requisitados a isso pelo pessoal do Museu. Eles(as) quiseram contar o que o *staff* do Museu não queria ou não esperava ouvir[31].

Outros dois procedimentos da equipe no MIS que destacarei, daqui até o fim desta seção, dizem respeito à realização e à divulgação de depoimentos de musicistas e comunidades negras, a saber: a valorização, por parte dos entrevistadores, de determinados vínculos sociais ou simbólicos em detrimento de outros, de acordo com certo critério racial, e a supressão de conflitos inesperados ocorridos no decorrer dos depoimentos. Para tentar demonstrar este ponto, analisarei com mais vagar episódios que ocorreram nos dois depoimentos biográficos prestados por Pixinguinha (1966, 1968) e na maneira como esses episódios foram divulgados para o grande público na publicação de uma "síntese" desses depoimentos no mencionado livro *As vozes desassombradas do Museu*, que foi utilizado por Hermano Vianna ([1995] 2014) e Carlos Sandroni (2013) e por muitos outros pesquisadores como "fontes primárias" sobre a autocompreensão desses músicos.

No seu primeiro depoimento – conduzido por Hermínio Bello de Carvalho, que dividia a palavra com outros cinco colegas[32] –, Pixinguinha narrou algumas de suas impressões da viagem que fez em 1922 a Paris com seu famoso grupo, Os Batutas, e suas experiências com músicas norte-americanas no Brasil. Destacou sobretudo a grande impressão que lhe causara o encontro com as *jazz-bands* que atuavam naquela cidade. Numa destas, ele identificou Louis Armstrong:

> **MIS:** Quem você ouviu por lá [em Paris]?
> **Pixinguinha:** Ouvi... Louis Armstrong.
> **MIS**: Você conversou com ele?
> **Pixinguinha:** Não, só ouvi. Conversar, não, porque ele ficava lá em cima no coreto dele, e eu embaixo, apreciando. Várias vezes, apreciando, lá no Folies Bergères, né? Ouvi o Armstrong, um grande sucesso, era um sexteto, mas era com grande sucesso, que eu fiquei vendo.
> **MIS:** Você acha que houve influência dele no conjunto de vocês?
> **Pixinguinha:** Nãão, isso aí em absoluto. Cada macaco no seu galho.
> [...]
> **MIS:** E o ragtime veio depois, né [de 1922]?
> **Pixinguinha:** Não! Já haviiia! Era *two step*, tudo isso já havia. Isso, isso já havia. Já toquei no cinema tanto *two step*! [...] Aqui [no Brasil] é que comecei a tocar esse *shimmy*, essas coisas no saxofone, e que todos modificaram também os instrumentos: fizeram violão banjo, cavaquinho banjo, tem fotografia [uma delas, abaixo].

[31] Sugiro a conferência nos depoimentos de Ismael Silva (1966: CD 5.3, f. 2), Synval Silva (1967: CD 49.2, f. 6), José Caribé da Rocha (1993: CD 883.4, f. 2), Carmen Costa (1972: CD 83.1, f. 2, 3), Jamelão (1972: CD 53.1, f. 6), Raul de Barros (1979: CD 543.1, f. 4), Dona Zica (1993: VI-00257.1, 20min-30min).

[32] Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin, Hélio Marins David.

> **MIS:** Isso foi influência lá de Paris?
> **Pixinguinha:** Foooi, né! Foi!
> **MIS:** Foi o reconhecimento depois que voltaram de Paris? (PIXINGUINHA, 1966: CD 123.1, f. 13, 14)[33].

O fato de Pixinguinha conhecer o nacionalismo ufanista de muitos integrantes do *staff* do MIS, alguns dos quais já haviam sido seus parceiros profissionais (como o radialista Almirante)[34], ajuda-nos a entender o motivo pelo qual ele matiza a forte lembrança afetiva que tinha de Armstrong, negando que ele houvesse influenciado a música d'Os Batutas. Mas a influência do jazz, ou seja, do movimento cultural representado pelo trompetista, é logo reafirmada por outras vias na sequência do diálogo. Armstrong, segundo seus biógrafos (COLLIER, 1985), não esteve na Europa antes dos anos 1930, mas isso apenas reforça a impressão deixada pelos músicos afro-norte-americanos em Pixinguinha e o afeto deste pelo virtuose trompetista, aspectos de sua experiência que acabam por se fundir em seu reflexivo trabalho de memória. Os vínculos de Pixinguinha com Armstrong e outros *jazz-men* não deviam ser apenas musicais, mas também raciais, pois o flautista entendia, em entrevista concedida em 1925 – pouco depois da viagem a Paris, portanto –, que sua ascensão profissional se devia em parte ao fato, diz ele, de que "minha cor, meu tamanho e a flauta me tornavam interessante" (MARTINS, 2014: 147-149)[35].

Ao ouvir o segundo depoimento do flautista, notamos evidências de que tal processo de construção de identidade negra atlântica não era visto com bons olhos pelo *staff* do MIS nos anos 1960. Este segundo depoimento fazia parte de eventos comemorativos organizados pela prefeitura do Rio em razão do aniversário de 69 anos do músico, mas o propósito do retorno, anunciado pelo conselheiro Jacob do Bandolim, que conduzia a conversa desta vez, era "esclarecer pontos contraditórios" do depoimento anterior. Logo na abertura, ouve-se este inusitado diálogo:

> **Jacob:** Pixinguinha, vamos tentar esclarecer alguns pontos que me pareceram contraditórios, e é natural, porque a memória fraqueja [...]. Eu peço de você um certo esforço. O nome de sua mãe, Pixinguinha.
> **Pixinguinha:** Raimunda da Rocha Vianna.
> **Jacob:** Não seria Raimunda Maria Vianna?
> **Pixinguinha:** Aaah! É **minha** mãe! Não vou saber o nome a minha mãe? (PIXINGUINHA, 1968: CD 124.1, f.1, ênfase de Pixinguinha).

Embora possa parecer irrelevante, essa cena mostra que aquele "encontro" – como diria Hermano Vianna –, por mais festivo que fosse seu propósito, era permeado por um conflito fundamental, o da propriedade da história da MPB e da legitimidade da palavra sobre ela: pertencia a história de Pixinguinha a ele mesmo, como lhe parece óbvio (a mim também), ou aos autointitulados membros do Conselho de Música Popular do MIS, que julgam conhecê-la melhor que o flautista? À medida que avançamos na audição da conversa, essa questão ganha mais relevância. Em dados momentos, Jacob parece querer tirar satisfações com Pixinguinha, e Louis Armstrong é um dos motivos:

[33] Nem sempre pude identificar os entrevistadores pela voz, e nem sempre a identificação é relevante para a interpretação dos diálogos. Nestes casos, utilizo a sigla "MIS" para identificar a intervenção de algum dos membros da bancada como representantes da instituição.

[34] Sobre esse nacionalismo, ver Fernandes (2010: 130-215).

[35] Sobre a incorporação que Pixinguinha fez do jazz, sobre sua viagem a Paris e outros detalhes, ver: Bessa (2005) Bastos (2005), Martins (2014); e Lacerda (2011).

> **Jacob:** Por que você fez tangos tipicamente argentinos, com bandoneon e tal?
> **Pixinguinha [com ironia]:** Fiz até música japonesa! [...] Eu orquestrei umas três [peças de teatro de] revistas, né? E você sabe que naquele tempo vinha uns quadros japoneses, vinha quadro turco, vinha quadro de hindus e a gente fazia música dentro daquele estilo. [...]
> **Jacob:** Eu sou do choro, você é autoridade máxima do choro [...]. É preciso esclarecer bem isso. – **Isso não é verdade!** – que Louis Armstrong teria influído nos *8 Batutas*. Influiu?!
> **Pixinguinha:** Nãão, eu admirei bastante, no conjunto dele [...]. Ele foi grande. Eu admirei, ia lá [no *Folies Bergères*] pra admirá-lo (PIXINGUINHA, 1968: CD 124.1, f. 4, 8, ênfase de Jacob do Bandolim).

Na audição do depoimento, é surpreende o tom agressivo com que Jacob do Bandolim inquire Pixinguinha, revelador de seu desejo de poder sobre a história do depoente. Donde vinha esse desejo? O nacionalismo era a principal característica das ações dos membros CMPB; alguns deles, entre os quais Jacob, ficaram bem conhecidos por sua postura intransigente quanto à influência do que consideravam ser "modas estrangeiras" e/ou efeitos do "imperialismo" dos EUA nos gêneros eleitos por eles como nacionais, em especial o samba e o choro (FERNANDES, 2010: 130-215). O diálogo acima nos mostra, portanto, um homem branco que, falando em defesa de uma suposta "autenticidade" da cultura nacional, repreende e tenta intimidar um músico negro a abandonar ou modificar a interpretação que tinha de suas experiências com músicas identificadas com outras nacionalidades e a diminuir a importância que atribuía a seus **encontros com musicistas negros(as)** de outras partes do mundo. Mostra também que este músico, Pixinguinha, não abre mão de seu ponto de vista, respondendo com ironia e segurança às intempéries de seu interlocutor, a despeito do constrangimento visível (audível) e da pressão da bancada de quatro outros homens brancos que o entrevistavam nesse dia[36].

A existência dessas violências simbólicas, desses embates e desentendimentos é incompatível com o que se vê na historiografia comentada na seção anterior, ou com o propósito, propagado pelo Museu, de celebrar a memória nacional harmoniosa. Não é por outra razão que a equipe do MIS **eliminou todos os seus rastros** – as vociferações de Jacob, o desentendimento sobre o nome da mãe Pixinguinha – **na transcrição de 1970** (FERNANDES, 1970: 13, 24), não obstante o diretor Albin afirmar no prefácio que o texto mantém "o espírito real do que foi gravado" (FERNANDES, 1970: 10). O episódio Louis Armstrong resta assim reduzido a uma passagem banal:

> **MIS**: Você conheceu o Louis Armstrong em Paris?
> **Pixinguinha: De vista**. Nessa época o Louis Armstrong também se exibia em Paris, no "Folies Bergères". Era um grande sucesso com o seu sexteto. **Eu só assistia e nem cheguei a falar com ele**, porque ele ficava no coreto, em cima, e eu embaixo apreciando. Eu só tive contato pessoal com ele no Rio, alguns anos depois (FERNANDES, 1970: 24, grifos nossos).

Estão ausentes desse excerto o afeto que Pixinguinha demonstrou pelo trompetista na entrevista. Louis Armstrong aparece nela apenas como alguém que ele encontrou por acaso,

[36] Os entrevistadores eram: Jacob do B., Hermínio B. de Carvalho, Paulo Tapajós, Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho. Presente também estava João da Baiana, mas acompanhando Pixinguinha.

conheceu "de vista", de quem assistiu algumas apresentações e com quem "nem" chegou a falar. De um encontro entre musicistas negros no Atlântico, o episódio se transforma em uma casualidade entre um músico **brasileiro** e um músico **estrangeiro**, com cada um desses marcadores nacionais seguramente separados.

O inverso do que se passa com a memória de Louis Armstrong ocorre com a memória de Heitor Villa-Lobos no depoimento de Pixinguinha. Os entrevistadores propõem com insistência este tema ao flautista em seu primeiro depoimento. Perguntado se havia conhecido o maestro, Pixinguinha (1966: CD 123.2, f. 2) afirma que Villa-Lobos "era garoto", "tocava violão muito bem" e ia à casa de seu pai (de Pixinguinha), Alfredo Vianna, munido do instrumento: "depois é que eu toquei um chorinho pra ele". Alfredo Vianna era, pelas fontes que coletei na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, fiel recebedor da prefeitura do Rio de Janeiro no início dos anos 1900 (VIDA..., 1910: 5); Pixinguinha (1966: CD 123.2, f. 1) afirma que, em sua infância, o pai era funcionário dos Telégrafos. Vianna pai pode ter exercido mais de uma função no serviço público, mas, seja como for, tinha dinheiro suficiente para manter uma casa espaçosa na qual recebia, como diz João da Baiana (1966: CD 94, f. 11) ao MIS, "esses músicos todos que chegavam de fora sem emprego, sem trabalho, dava comida, dava alimento [...] até se colocarem". O solidário Vianna era, assim, um homem negro de vida economicamente confortável, e não nos surpreende que o jovem branco Villa-Lobos fosse lá atrás de bons musicistas, boa música e, quem sabe, de alguma "colocação" (ou *gig*, como diríamos hoje) na cena musical da cidade[37].

Embora retirando marcas de oralidade e outras nuances, a transcrição corresponde ao discurso de Pixinguinha até este ponto. Mas as coisas mudam na sequência. No depoimento, Pixinguinha contou assim a história de um certo concerto que assistiu de Villa-Lobos no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro, em data imprecisa:

> **Pixinguinha:** Estava eu sentado, eu era o menor de Francisco Braga, Paulo Silva... **Eu estudei um bocado com Paulo Silva também**. Eu tava sentado e eu não dava opinião, mas eu... Villa-Lobos chegou... a senhora dele, Lucíola Villa-Lobos... tocando piano, aquelas coisas. Eu apreciando aqui. **E na hora, o Francisco Braga com o Paulo Silva – que são os maiorais, eram, e outros que morreram e deixaram a fama, né?** – e disseram: "eu num tô entendendo nada". Eles! Se eles disseram que não estavam entendendo nada... Eu tô calado... mas não estavam entendendo nada porque não estava na época, eu acho que é isso. Porque eu não estava entendendo muito menos do que eles. Eu acho ele formidável. **Então eu tenho a impressão que esses cabeludos, eles têm uma razão, mas eles precisam estudar**. Eles querem fazer o negócio, tal, coisa. E... não está satisfazendo muita gente. Se eles estudarem, é possível que eles façam...
> **MIS: Antecipem! Como Villa-Lobos, não?!**
> **Pixinguinha:** Ah, pois é... porque no fim o Villa-Lobos chegou uma realidade, pelo que nós estamos vivendo (PIXINGUINHA, 1966: CD 123.2, 2, grifos nossos).

[37] Entre os musicistas que moraram na casa de Pixinguinha, estão o compositor, regente e instrumentista Irineu de Almeida, o trompetista Bonfiglio Oliveira, o compositor e pianista Sinhô e o violonista João Pernambuco. Essas informações constam do depoimento de Pixinguinha (1966) ao MIS. Sobre os primeiros anos de Villa-Lobos, ver o capítulo 3 de Lima (2017a).

Na transcrição, o que lemos é um monólogo de Pixinguinha:

> Eu era o menor do grupo, do qual faziam parte Francisco Braga e o Paulo Silva. Eu estudei um bocado o Paulo Silva Também. Eu estava sentado e não dava opinião. Chegou o Villa-Lobos [ao palco do Teatro Lyrico] e também a esposa dele, Lucília, Villa-Lobos, tocando piano. **Francisco Braga, Paulo Silva e outros que já morreram e deixaram fama**, disseram que não estavam entendendo nada. Eu, calado. Mas também não estava entendendo nada, porque não era a época. É por isso que eu acho que ele foi um sujeito formidável. É por isso também que eu acho que os cabeludos atuais podem ter razão, mas é inegável que eles precisam estudar. Esses cabeludos querem fazer um negócio novo, mas não estão satisfazendo a muita gente. Se eles estudarem, é possível que façam, não é? **Antecipem, como Villa-Lobos na época!** Villa-Lobos foi um sujeito que chegou "antes" a uma realidade que todos nós sabemos (FERNANDES, 1970: 28, grifos nossos).

Mesmo considerando que qualquer transcrição provoca alterações no discurso oral, é evidente que a equipe do MIS literalmente põe palavras, as da própria instituição, na boca de Pixinguinha: "Antecipem! Como Villa-Lobos!" é expressão do entrevistador, em uma intromissão tão incisiva que seria constrangedor, para o entrevistado, não anuir. A conversa como um todo até permite a interpretação, ainda muito discutível e ambígua, de que Pixinguinha entendesse que a obra de Villa-Lobos estivesse à frente de seu tempo. Mas as palavras imprecisas do entrevistado – os "cabeludos", expressão com a qual Pixinguinha parece aproximar o futuro dos eruditos à Jovem Guarda![38] –, as hesitações, certa ironia ao dizer que os "maiorais", Paulo Silva e Francisco Braga, não entendiam o que ouviam (isto é, não viam sentido na música do compositor, como vários outros críticos de sua obra), sugerem que Pixinguinha não tinha tanto apreço ou não tinha muito o que dizer sobre Villa-Lobos, apesar da expectativa grande dos entrevistadores[39].

Note-se também os adendos de expressões como "é por isso também", "é inegável", que não têm correspondência com a expressão do músico e que procuram, ao contrário, produzir sentidos condizentes com a interpretação que os entrevistadores fazem (ou que gostariam que se fizesse) do que ele disse no depoimento. Igualmente grave é **a retirada de palavras aparentemente indesejadas do discurso de Pixinguinha, o que nesse caso procurou diminuir a relevância histórica de dois sujeitos negros:** a omissão, na publicação, do adjetivo "maiorais da época", dirigido a Paulo Silva e Francisco Braga, dois professores/maestros de ascendência africana do Instituto Nacional de Música. Pelo que se ouve no depoimento, eles podem ter sido bem mais importantes para Pixinguinha, artística e pessoalmente, que Villa-Lobos. Pouco antes de chamá-lo de "maioral", Pixinguinha comenta, de passagem, que também estudou "um bocado com Paulo Silva". Nem este nem Francisco Braga, contudo, são temas de qualquer pergunta elaborada pelos entrevistadores nas aproximadamente oito horas que duraram os dois depoimentos somados. Eles também não pedem nenhuma informação adicional sobre o Irineu de Almeida, outro musicista negro letrado, que Pixinguinha (1966, CD 123.1: 3, 8) destaca, no fluxo autônomo de suas narrativas, como seu "grande professor",

[38] De "cabeludos" eram chamados os integrantes da Jovem Guarda nos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007: 96, 97).

[39] Provavelmente porque não acompanhava de perto a carreira dele nem se interessava especialmente pela sua música ou pelo circuito da música de concerto de modo geral, como já sugeriu Virgínia Bessa (2005: 45).

aquele que o introduziu no meio profissional, ou seja, um sujeito de grande importância para sua carreira e sua identidade[40].

O que se sabe, até hoje, sobre este afetuoso amigo e **mediador negro** de Pixinguinha? Suas relações com esses três personagens não eram relevantes para os entrevistadores, tampouco para a memória oficial da música brasileira que começava a ser construída. O importante era comprovar a grandeza do sujeito branco dileto, e sem qualquer espaço para ambiguidades – objetivo que a bancada do MIS continuou perseguindo minutos depois do diálogo ora comentado.

Comecemos desta vez pela transcrição. Diz o texto:

> **MIS:** Você não teria conhecido Villa-Lobos em 1922, na época do Centenário [da independência]?
> – Não, eu conheci Villa-Lobos muito antes. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os "chorões". Às vezes, até fazia acompanhamento no violão. Era bom no violão. Mas o negócio era meio antigo e por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras do Villa-Lobos que marcam (FERNANDES, 1970: 28).

No áudio ouvimos o diálogo entrecortado que se segue, que conta com a participação do João da Baiana. Este acompanhava o amigo Pixinguinha, em silêncio, mas achou por bem intervir neste momento:

> **MIS:** O Villa-Lobos não fazia parte do seu grupo de chorões às vezes?
> **Joao da Baiana:** Não, isso não.
> **Pixinguinha:** Não, o Villa-Lobos...
> **MIS:** Nem ia assistir as suas...
> **Pixinguinha:** Ah, sim. Bom isso...
> **MIS:** Que ele me disse uma vez pessoalmente que admirava muito os chorões, que eram vocês.
> **Pixinguinha:** Mas isso é diferente... isso, eu ia dizendo que ele assistiu em minha casa [...], mas não era comercial não, isso era uma coisa particular. Isso eu disse.
> **MIS:** E ele acompanhava bem [ao violão], Pixinguinha?
> [Silêncio de quase 4 segundos]
> **Pixinguinha:** Quer dizer, naquela época... como o negócio era meio antigo e ele já tinha uma formação, né, mais moderna, então, talvez não acompanhasse bem, pra nós, né? Mas ele gostava.
> **MIS** [interrompendo]**: Mas você reconhece em Villa-Lobos um gênio, não?**
> [Silêncio, de 2 a 3 segundos]
> **Pixinguinha:** Poxa, eu reconheço, eu... Tem obras do Villa-Lobos... [...] Mas num é Chorinho n. 1, n. 2 não. Tem música erudita que é preciso prestar atenção [...]. (PIXINGUINHA, 1966: CD 123.2, f. 3, grifo nosso).

Vemos aí que, como a expressão "Antecipem!", do exemplo anterior, "Villa-Lobos gênio" é uma imposição, das mais incisivas, da bancada do MIS, que, no entanto, passa para o papel

[40] Ele também fala de Irineu na citada entrevista de 1925 (MARTINS, 2014: 147-149).

como se tivesse sido ideia de Pixinguinha. É importante ter em mente o contexto inexorável dessa imposição. Ela foi feita por um grupo de homens brancos[41] que ostentava o título de "Conselheiros de MPB" e que colocava em jogo o prestígio de um homem branco dos mais célebres, o mais aclamado compositor erudito brasileiro, que fora músico oficial do Estado Novo, ou seja, um sujeito que ocupava uma posição infinitamente superior à de Pixinguinha em termos de capital simbólico, dentro do campo musical e na hierarquia da memória da cultura nacional. Tudo isso na frente de uma plateia ávida de jornalistas curiosos (de maioria também branca, certamente), durante o Regime Militar. Não é à toa que Pixinguinha pensa durante quase três segundos, tomando muito cuidado antes de anuir, pouco menos que os quatro segundos que ele precisou para ter coragem de fazer ressalvas ao desempenho de Villa-Lobos como violão acompanhador, e não sem hesitar e ponderar como podia sua opinião, colocando o problema mais na "antiguidade" do choro que na habilidade do violonista. Pixinguinha até faz, na sequência (e a versão publicada, nesse caso, confere), uma apreciação do *Uirapuru* e compara Villa-Lobos a Wagner e Stravinsky, mas não há como discernir nesse trecho o que é consentimento estratégico e o que é opinião sincera do músico. A mim parece, como já disse, que Pixinguinha não se interessava muito por seus pares eruditos, embora pudesse "prestar atenção" nos "efeitos" orquestrais que eles usavam, inclusive para enriquecer sua própria paleta de cores como arranjador (PIXINGUINHA, 1966: CD 123.2, f. 3). E, não dando muita importância ao tema, podia confortavelmente, talvez dissimuladamente, fazer a alegria dos presentes.

Mais um detalhe a ser destacado na comparação entre esses trechos do depoimento e da transcrição é a insistência dos entrevistadores em querer saber se Villa-Lobos teria tocado no "grupo de chorões" de Pixinguinha, o que João da Baiana nega prontamente, embora sua intervenção não apareça na versão escrita, assim como todas as hesitações do flautista e as intervenções incisivas da bancada de entrevistadores. Tais negativas e hesitações sugerem que a presença do maestro famoso se restringia às visitas esporádicas à casa do pai de Pixinguinha, e que este, na verdade, não tinha qualquer laço afetivo com ele; também nos mostram que João e Pixinguinha não estavam dispostos a dar um destaque que Villa-Lobos não tinha em suas vidas e na história autônoma de seus "grupos de chorões". A equipe do MIS esperava muito mais do que isso e se esforçou para obter a resposta almejada – a participação efetiva de Villa-Lobos no grupo de Pixinguinha –, afinal frustrada.

Esse tipo de manipulação do conteúdo das entrevistas – retirada ou acréscimo de palavras, expressões e discussões, com objetivo de reforçar ou arrefecer certas informações e significados, ou mesmo criá-los, e de apagar o campo de tensões e negociações constitutivo desses depoimentos – permeia a publicação de 1970 inteira[42]. No caso de João da Baiana, as adulterações mais graves apagam expressões que nos permitem ver sua estratégica de leitura e inserção no/do **mercado** musical. Este diálogo, por exemplo, é suprimido:

> **MIS:** Você compõe até hoje?
> **João:** Quando tem um tempozinho, quando eu posso, **quando eu tenho um contrato** – eu tô sem contrato agora. Por exemplo, eu tava na Odeon, terminou meu contrato, a Victor disse que queria falar comigo, mas tô esperando. **Ou a** Victor ou a Odeon, **quem der mais, não é?** [...] Agora eu tô mais na parte do afro-brasileiro, porque não tem concorrência, né? E eu

[41] Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, além do diretor Cravo Albin.

[42] Esses problemas já foram notados, embora não analisados, por Lacerda (2011: 68-72), embora ele não tenha notado os propósitos simbólicos/políticos por trás dessas manipulações.

> fico sozinho, fico solto. E no samba, você sabe, existe mais samba de que compositor, não é? (BAIANA, 1966: CD 94, f. 23, grifos nossos)[43].

A supressão visava, certamente, evitar que João contradissesse o postulado do prefácio de Albin, segundo o qual os três depoentes não queriam "dinheiro" pelas suas contribuições culturais (FERNANDES, 1970: 10). Com esta informação enganosa, o diretor procura adequar a imagem desses músicos à ideia preconceituosa de um "folclore" distante das impurezas pecuniárias do mercado, as quais Albin e seus colegas não dispensavam[44]. No caso de Donga, as adulterações apagam graves desentendimentos entre ele e seus entrevistadores em muitos momentos da conversa, reveladores das tensas, assimétricas e racializadas relações de poder estabelecidas nos depoimentos de musicistas negros(as). Eu as analisarei em outra oportunidade, pois sua complexidade e quantidade exigiria um espaço de que já não disponho neste artigo. Contudo, qualquer pesquisador(a) pode conferi-las com seus próprios olhos e ouvidos na sala de pesquisa do MIS, tendo as *Vozes desassombradas* em mãos. Acredito que basta o que mostrei até aqui para comprovar que esse livro não se destina a revelar a palavra de João, Donga e Pixinguinha, mas, sim, o retrato que os gestores da memória oficial gostariam de traçar sobre eles, sobre si mesmos e sobre a história de sua tão cara MPB.

Sobre essa história resta ainda um feixe de sentidos a desfiar a partir do esforço que vimos fazer a equipe do Museu para tentar comprovar que Villa-Lobos pertencia ao "grupo de chorões" de Pixinguinha. Havia grande ansiedade em se confirmar a imagem de "defensor" da música popular que se procurava construir em torno de Villa-Lobos desde a época de seu serviço à Era Vargas (LIMA, 2017a, 2017b) e que ganha especial destaque nos anos 1960, após a morte do compositor (1959), em programas de rádio que tinham o nome ritual de "Presença de Villa-Lobos". Essa imagem era muito cara a Hermínio B. de Carvalho e, como vimos, faria longa carreira na historiografia da música popular. Pois era desta carreira que se cuidava ali, no depoimento de Pixinguinha. Unir, por meio da memória deste último, sua trajetória à de Villa-Lobos e localizar essa união no início do século XX não seria como produzir um "documento-monumento" – como diria Le Goff (2003: 545) – à mestiçagem, harmonia e ausência de preconceitos, de cor ou classe, no Brasil musical?

A construção de um monumento semelhante pelos intelectuais organizadores da cultura na ditadura Vargas é que nos fornece essa hipótese e nos convida a desenvolvê-la. Em 1940, um jornalista gaúcho comentou um concurso de música popular organizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo em um artigo intitulado *Pixinguinha e Villa-Lobos*. Nele, o autor afirmava:

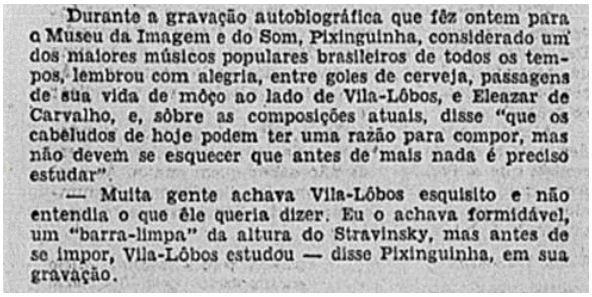
> No sábado passado, realizou-se, no Rio, o concurso dos sambas e marchas para o carnaval. Lá estavam, em comissão julgadora, Villa-Lobos e Pixinguinha. O compositor erudito e o compositor popular discutiram seriamente o "break" de um samba ou de uma marcha.
> No Brasil que se transforma em nação definida, esse foi um acontecimento perfeitamente histórico. Vibrou-se o último golpe do pernosticismo nacional. O branco do Conservatório de Música e o preto do Morro da Mangueira tinham ali a mesma autoridade, a mesma função e... a mesma raça (GARCIA, 1940: n.p.).

[43] Confira-se a página em Fernandes (1970: 97).

[44] Ver, sobre a folclorização preconceituosa de sujeitos negros, o que dizia Guerreiro Ramos ([1955] 1995, p. 244), mais de uma década antes da publicação desses depoimentos.

Uma raça brasileira, nascida da mistura de Mangueira (leia-se morro/pobre/negro/Pixinguinha) com o Conservatório (leia-se branco/culto/Villa-Lobos). O jornalista usa preconceitos difusos ao associar Pixinguinha ao morro, apesar de ele pertencer a uma classe média negra desde o nascimento[45]. Também inventa um maestro ideal, pois já sabemos que Villa-Lobos tinha coisas piores que pernosticismo em mente ao referir-se às músicas e aos grupos subalternizados ao longo de sua carreira (LIMA, 2017a, 2017b).

O teor da cobertura jornalística do depoimento de Pixinguinha, em 1966, é muito semelhante, como semelhantes eram os contextos, já que a ditadura inaugurada em 1964 investia tanto quanto o Estado Novo na promoção do Brasil como paraíso racial[46]. De todas as horas de entrevista, e entre as dezenas de personagens que povoam as memórias do músico, os articulistas do *Jornal do Brasil* escolheram os brancos eruditos Villa-Lobos e Eleazar Carvalho, figuras sem relevância para a trajetória e autocompreensão de Pixinguinha, como chamarizes da matéria de meia página dedicada ao tema, que também acaba aumentando um ponto outro ao conto (Fig. 1). No jornal trabalhavam membros do CMPB do MIS, entre os quais Tinhorão e Sérgio Cabral, possíveis autores do texto.

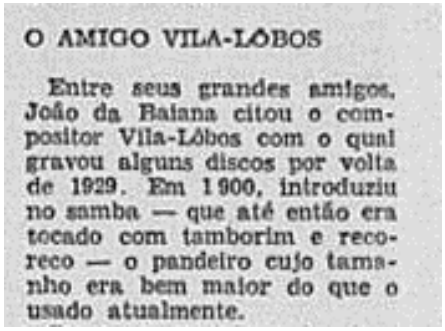


Durante a gravação autobiográfica que fêz ontem para o Museu da Imagem e do Som, Pixinguinha, considerado um dos maiores músicos populares brasileiros de todos os tempos, lembrou com alegria, entre goles de cerveja, passagens de sua vida de môço ao lado de Vila-Lôbos, e Eleazar de Carvalho, e, sôbre as composições atuais, disse "que os cabeludos de hoje podem ter uma razão para compor, mas não devem se esquecer que antes de mais nada é preciso estudar".

— Muita gente achava Vila-Lôbos esquisito e não entendia o que êle queria dizer. Eu o achava formidável, um "barra-limpa" da altura do Stravinsky, mas antes de se impor, Vila-Lôbos estudou — disse Pixinguinha, em sua gravação.

Fig. 1: Recorte de matéria sobre o primeiro depoimento de Pixinguinha ao MIS. Fonte: Pixinguinha gravou... (1966: 15).

O *Jornal do Brasil* também escolheu destacar Villa-Lobos ao noticiar o depoimento de João da Baiana, realizado pouco antes do primeiro depoimento de Pixinguinha (Fig. 2).



O AMIGO VILA-LÔBOS

Entre seus grandes amigos, João da Baiana citou o compositor Vila-Lôbos com o qual gravou alguns discos por volta de 1929. Em 1900, introduziu no samba — que até então era tocado com tamborim e reco-reco — o pandeiro cujo tamanho era bem maior do que o usado atualmente.

Fig. 2: Recorte da matéria do *Jornal do Brasil* sobre o depoimento de João da Baiana ao MIS. Fonte: João... (1966: 10).

[45] Sobre esses preconceitos, ver a Parte 1 do livro de McCann (2004).

[46] Sobre a ideia de democracia racial na ditadura militar, ver Nascimento ([1977] 2016), Fischer, Grinberg e Mattos (2018) e Pereira (2010).

Ao contrário do que diz o recorte acima, João da Baiana (1966: CD 94, f. 13), instado a falar sobre Villa-Lobos, é lacônico e impreciso ao nos sugerir que o maestro não passava de um conhecido distante, embora poderoso, com quem nunca gravara nada, mesmo que tenha gravado "para ele", Stokowski e a Columbia, em uma noite curiosa em 1940[47]. Mas o grande chamariz da reportagem sobre João são "algumas prisões por cantar samba, **'mas em compensação, muita alegria por ter feito amigos como Santos Dumont e Deodoro da Fonseca**" (JOÃO..., 1966, grifo nosso). A "compensação" é a participação de figuras famosas, poderosas e brancas – incluso um militar autoritário, ao gosto do regime – na ascensão do samba e na vida das comunidades negras. Deodoro, na verdade, não é mencionado no depoimento – diferentemente de outros políticos, como Marechal Hermes e Pinheiro Machado. E a única relação de João com Santos Dumont, segundo o musicista, é o "carreto" (carregamento) que teria feito para ele – João foi estivador – nos primeiros anos de 1900 (BAIANA, 1966: CD 94, f. 8-9).

A centralização do enquadramento nessas figuras marginais tem como consequência, a exemplo do que vimos a respeito de Pixinguinha, a marginalização de figuras centrais para vida do depoente. Nem os articulistas do *Jornal do Brasil* nem os entrevistadores durante o depoimento dizem qualquer palavra que demonstre interesse pelo artista negro Eduardo das Neves, que João da Baiana (1966: CD 94, f. 9), no fluxo de sua narrativa, comenta ter sido o sujeito responsável por suas primeiras experiências nos palcos do Rio de Janeiro. Esse foco institucional em brancos poderosos é uma constante nas entrevistas de musicistas negros(as) que ouvi no MIS. Perguntou-se sobre Nair de Tefé a João da Baiana (1966: CD 94, f. 14); sobre Rui Barbosa, gente "da sociedade" e os ricos donos do Bar Gouveia a Pixinguinha (1966: CD 123.1, f. 13, 6; CD 123.2, f. 4)[48]; sobre Arnaldo Guinle a Donga (DONGA, 1969: CD 114.1, f. 8) e Pixinguinha (1966: 123.1, f. 14-15;1968: CD 124.2, f. 2-4); sobre "políticos" que subiam o morro da Mangueira a Carlos Cachaça (1992: CD 826.1, f. 7, 12); sobre favores de políticos e Leopoldo Stokowski a Cartola (1697: CD 139.1, f. 5-6); sobre Irineu Marinho a Donga (DONGA, 1969: CD 114.2, f. 8)[49]; sobre Orson Wells, Mário de Andrade, Prudente de Moraes Neto e mesmo sobre os críticos musicais integrantes do CMPB a Ismael Silva (1966: CD 5.1, f. 8; 1969: CD 5.4, f. 2); sobre Heitor Villa-Lobos, como vimos, a João da Baiana (1966: CD 94, f. 13), Pixinguinha (com vimos) e Cartola (1967: CD 139.1, f. 5); sobre Noel Rosa a Clementina de Jesus (1967: CD 115, f. 7), Alcebíades Barcelos (BIDE, 1968: CD 12.2, f. 2), Ismael Silva (1966: CD 5.1, f. 6), Booker Pittman (1968: CD 128.1, f. 6), Nelson Cavaquinho (1967: CD 137.1, f. 2, 8), integrantes da Mangueira (1968: CD 209.2, f. 2), Carlos Cachaça (1992: CD 826.1, f. 4) e Dona Zica (1993: 1h 22min). Em todas essas ocasiões, o objetivo evidente, seja pelo tom, seja pelas palavras utilizadas pelos entrevistadores, era documentar ajudas, favores, admirações ou mesmo contatos fortuitos a ligar esses sujeitos brancos com os depoentes, mesmo que essa expectativa afinal não se cumprisse. Documentação que, como sabemos, fariam o deleite da historiografia vindoura, em especial de Hermano Vianna.

Vejam, por exemplo, a lógica do favor na pergunta de Jacob do Bandolim sobre Stokowsky a Cartola (1967: CD 139.1, f. 6, grifo nosso): "eu sei, por intermédio de Lúcio Rangel, que **você teve oportunidade de gravar um samba pra um ilustre maestro** [Stokowsky] que esteve aqui coletando material musical brasileiro. Quem foi?"[50]. Vejam a expectativa de saber se a elite

[47] Sobre essas gravações, ver Belchior (2020).

[48] A pergunta sobre Rui Barbosa é indireta, mas a história já era conhecida e esperada: "MIS: quem ia assistir vocês [Os Batutas] na sala de espera do Palais?".

[49] Nesse caso, por iniciativa de um jornalista da plateia.

[50] Cartola, como é sabido, não ganhou nenhum tostão por essa "oportunidade" (BELCHIOR, 2020). Os grifos neste e no próximo parágrafo são todos meus e têm o intuito de sublinhar o teor e a intenção das questões elaboradas pelos entrevistadores

"caía" no samba ou no maxixe nesta pergunta dirigida a Pixinguinha (1966: CD 123.1, f. 6): "**Você lembra gente da 'sociedade' que ia lá** [no La Concha, onde você trabalhava em 1911]?"[51]. Ou esta pergunta evidentemente racista a reivindicar a participação de brancos no samba a partir do exemplo de Noel Rosa, dirigida pelo jornalista branco Sílvio Túlio Cardoso a Nelson Cavaquinho (1967: CD 137.1, f. 8): "**você acha Noel Rosa exceção ou você acha que branco também pode fazer tão bem samba quanto o escurinho?**".

A ideia de "descoberta" também era corrente na maneira como integrantes do CMPB entendiam as trajetórias de seus interlocutores e comunicavam a eles seu entendimento. Na entrevista de Cartola (1967: CD 139.2, f. 2), a bancada de entrevistadores perguntou se, no tempo de juventude do compositor, "**Clementina de Jesus já andava por lá [pela Mangueira] ou foi descoberta por Hermínio Bello de Carvalho?**". Algumas dezenas de minutos do depoimento de Clementina (1967: CD 151.1, f. 8-9) foram dedicados ao que os entrevistadores, entre eles o próprio Hermínio B. de Carvalho, chamavam de sua "descoberta"[52]. O mesmo tipo de direcionamento de sentido se vê também nas entrevistas que Sérgio Cabral anexou ao seu livro *Escolas de samba*. Ele transcreve assim algumas perguntas que teria feito a Cartola: "**Quando você foi descoberto pelo pessoal de fora do Morro de Mangueira [Mário Reis, Chico Alves]? [...] Foi a partir daí que você ficou conhecido, não foi?**" (CABRAL [1974] 2011: 4202, 4217).

Essas perguntas já contêm uma perspectiva assimétrica e harmônica das relações sociais, na qual o musicista "descoberto" é beneficiário da solidariedade e sagacidade do "descobridor" branco, e todos estão contentes com suas posições. Já contém, portanto, as respostas que jornalistas e acadêmicos colocarão em seus livros e artigos sobre música popular. Nada obstante, nenhum(a) dos(as) musicistas negros(as) que ouvi – com exceção de Clementina de Jesus, que, depois de ser definida como "descoberta", acolhe a alcunha, talvez para não criar caso com os brancos que a entrevistavam – jamais se disse "descoberto(a)" por ninguém ou atribuiu tal adjetivo a alguém. Tampouco se pode afirmar que eles(as) pensassem que esses figurões e "descobridores", pelos quais o pessoal do MIS demonstrava tanto interesse, fossem algo mais do que uma curiosidade lateral em suas trajetórias. Seus comentários em relação a eles seguem geralmente a linha de Pixinguinha e João, entre a ironia, a hesitação e a banalidade. Mas, por vezes, também os definem como adversários detestáveis, como faz Alcebíades Barcelos (BIDE, 1968: CD 12.2, f. 1-2) com os compradores de samba Francisco Alves e Mário Reis.

Contudo, a banalidade, acrescida de invenções maiores ou menores, é tudo quanto bastava à celebração do nacional pelo *staff* do MIS, pela imprensa do regime militar e por boa parte da historiografia vindoura da chamada "Música Popular Brasileira". Um nacional mestiço que gravita em torno de figuras brancas e masculinas, de cuja amizade e benevolência dependeria a sorte de negros e negras, assim como a fortuna social e cultural brasileira.

Considerações finais

Pelas evidências apresentadas neste artigo, parece-me plausível sugerir que o paradigma da mediação é, pelo menos em parte, resultado de um esforço sistemático em prol da construção de uma memória ilusoriamente pacífica da chamada música popular "brasileira", forjada e repetida por intelectuais brancos, muitos dos quais vinculados aos grupos dirigentes e instituições

[51] Pixinguinha responde que não a esta pergunta.

[52] Cartola nega a "descoberta" de Clementina e conta da presença longeva da cantora na Mangueira; Clementina acata o termo sugerido pela bancada.

estatais, como o MIS (1960-1970) e a FUNARTE (1970-1980). As elites políticas são suas entusiastas e financiadoras, e, portanto, não deve ser mero acaso que elas sejam retratadas como peças fundamentais no bojo deste paradigma.

O fato de que as vozes oriundas de círculos negros de convivência e pensamento sejam silenciadas ou distorcidas para o bem de tal visão do passado também nos permite sugerir, com certa segurança, que ela é uma forma branca de autoinscrição na história, com a qual se adensa e se promove um entendimento conservador da operação da raça na sociedade brasileira, ainda que no universo mais restrito da prática e da memória musical. Parece-me provável que a reprodução desse paradigma em trabalhos acadêmicos atuais se deva, em primeiro lugar, a uma inércia interpretativa derivada de reflexões insuficientes a respeito das bases da historiografia da música popular, isto é, a historiografia jornalística pioneira, suas fontes distorcidas e suas negociações com os grupos no poder. Mas isto em nada altera os efeitos conservadores dessa continuidade e a necessidade de romper com ela para que se produza, de fato, conhecimento sobre a **complexidade** das relações raciais a partir da música e de sua história.

Tenho tentado me dedicar a esta tarefa ao ouvir e pensar com os(as) musicistas negros(as) que falaram ao MIS, os quais, infelizmente, precisei deixar em segundo plano neste artigo para pôr às claras precisamente aquilo que tem tornado suas vozes pouco audíveis. Mas foi sua insubordinação em face das visões conciliatórias e dos desejos de poder do *staff* do Museu nos anos 1960 e 1970 o que chamou minha atenção para esse mecanismo. Em outras oportunidades dialogarei mais diretamente com seu pensamento e espero estar à altura deste desafio.

Referências

A LETRA de "Feitiço da Vila" é racista? [*S. l.*: *s. n.*], 2008. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Obraprogresso, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JITbSJWLJJE&ab_channel=obraprogresso. Acesso em: 20 out. 2020.

ABREU, Martha. Outras histórias de pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Afro-Ásia*, v. 31, p. 235-276, 2004.

ABREU, Martha. O "Crioulo Dudu": participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan./jun. 2010.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco*: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930). Campinas: Editora da Unicamp, 2017. Edição eletrônica.

ABREU, Martha *et al.* (org.). *Cultura negra*: festas, carnavais e patrimônios negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018a. v. 1.

ABREU, Martha *et al.* (org.). *Cultura negra*: trajetórias e lutas de intelectuais negros. Rio de Janeiro: EUFF, FAPERJ, 2018b. v. 2.

ABREU, Martha; GOMES, Ângela. A nova "Velha" República: um pouco de história e historiografia. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 1-14, 2008.

ALENCAR, Edigar de. *O fabuloso e harmonioso Pixinguinha*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

ALMEIDA, Silvio. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARAGÃO, Pedro. *O baú do animal*: Alexandre Gonçalves Pinto e O Choro. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARANTES, Erika Bastos. *O porto negro*: cultura e trabalho no Rio de Janeiro dos primeiros anos do século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

AZEREDO, Sandra. Mestiçagem, igualdade e afirmação da diferença: pensando a política de cotas na universidade. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 320, set./dez. 2005.

BAIA, S. F. A linhagem samba-bossa-MPB. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 154-168, 2014.

BARBOSA, Alessandra T. S. P. *A escola de samba "tira o negro do local da informalidade"*: agências e associativismos negros a partir da trajetória de Mano Eloy (1930-1940). Tese (Doutorado em História) – PPG História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

BARROS, Orlando de. *Corações de Chocolat*: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARROS, Raul de Barros. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 16 jan. 1979. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 543.1-543.4.

BASTOS, Rafael Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, jun. 2005.

BELCHIOR, Pedro. "Cuícas e pandeiros para Stokowski ouvir". O disco native Brazilian music e a política da boa vizinhança - 1940-1942. *Revista de História*, São Paulo, n. 179, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.146365. Acesso em: 20 out. 2020.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (org.). *Psicologia social do racismo*: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 1-30.

BERGOLD, Rogério de Brito. *Aramis Millarch e a criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como instituição da esfera pública*: identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em O Estado do Paraná entre 1965 e 1976. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.

BESSA, Virgínia de A. *"Um bocadinho de cada coisa"*: trajetória e obra de Pixinguinha. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BIDE (Alcebíades Barcelos). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 21 mar. 1968. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 12.1-12.3.

BRASIL, Eric. *A corte em festa*: experiências negras em carnavais do Rio de Janeiro (1879-1888). Curitiba: Primas, 2016.

BRASIL, Eric. Muitos caminhos até chegar ao samba*. Revista Tempo*, v. 23, n. 2, maio/ago. 2017.

BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales - La longue durée. *Annales Economies, sociétés, civilisations*, 13ᵉ année, n. 4, p. 725-753, 1958.

BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won*: afro-Brazilian in post-abolition São Paulo and Salvador. New Brunswick, NJ; London: Rutgers University Press, 1998.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli, 2011 [1974]. Kindle Edition.

CACHAÇA, Carlos (Carlos Moreira Castro). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 26 fev. 1992. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 826.1, 826.2.

CAHEN, Michel. A mestiçagem colonialista ou a colonialidade de Gilberto Freyre na colonialidade do Brasil. *Portuguese Studies Review*, Trent University, v. 26, n. 1, p. 299-349, 2018.

CARTOLA (Angenor de Oliveira). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 3 mar. 1967. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 139.1-139.2.

CARVALHO, Hermínio Bello. *O canto do pajé*: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CARVALHO, Hermínio Bello. Entrevista realizada por Aloisio Milani e Fabio Maleronka Ferron, 1 jul. 2010, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.producaocultural.org.br/slider/herminio-bello-de-carvalho. Acesso em: 20 out. 2020.

CAVAQUINHO, Nelson (Nelson Antônio da Silva). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 17 fev. 1967. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 137.1-137.2.

CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade*. Uma história das últimas décadas da escravidão da corte. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHERNAVISKI, Analía. *Um maestro no gabinete*: música e política no tempo de Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado) – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

COLLIER, James Lincoln. *Louis Armstrong*: an American Genius. New York: Oxford University Press, 1985.

COSTA, Carmen. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 23 ago. 1972. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 83.1-83.3.

CUNHA, Maria Clementina da. *"Não tá sopa"*: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Recurso digital.

BAIANA, João da (João Machado Guedes). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 24 ago. 1966. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 94.

DAMASCENO, André Álcman Oliveira O. *O Anchieta modernista*: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

DANTAS, Carolina Vianna. *"Voz branca de brasileiro"*: memória, protagonismo negro e racismo na trajetória do músico e professor de violão Patrício Teixeira. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe.* São Paulo: Boitempo, 2016 [1981].

DIAS, Renato Martins Dias; TAVARES JÚNIOR, Paulo Roberto F. (org.). *Heteroidentificação e cotas raciais*: dúvidas, metodologias e procedimentos. Canoas: IFRS campus Canoas, 2018.

DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa.* Rio de Janeiro: Sonora, 2013 [1963]. Versão digital.

DOMINGUES, Petrônio. *Protagonismo negro em São Paulo*: história e historiografia. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019. e-PUB.

DONA ZICA (Euzébia Silva do Nascimento). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 27 jul. 1993. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. DVDs VI-00257.1-VI-00257.2.

DONGA (Ernesto Santos). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 2 abr. 1969. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 114.1-114.3.

DU BOIS, W. E. B. *The Souls of the Black Folk*. New York: Oxford University Press, 2007 [1903].

FANON, Frantz. *Peau noir, masques blans*. Paris: Editions du Seuil, 1952 [1971].

FARIAS, Juliana Barreto; SOARES, Carlos Eugênio Líbano; GOMES, Flavio dos Santos. *No labirinto das nações*: africanos e identidades no Rio de Janeiro do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

FERNANDES, Antônio Barros (org.). *As vozes desassombradas do Museu*: Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Rio de Janeiro: MIS, 1970.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular*: a "autenticidade" no samba e no choro. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. A anatomia do gosto da Música Popular Brasileira. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, 36., 2012. São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo, 2012.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008 [1964].

FISCHER, Brodwyn; GRINBERG, Keila; MATTOS, Hebe. Direito, silêncio e racialização das desigualdades na história afro-brasileira. *In*: DE LA FUENTE, Alejandro; ANDREWS, George Reid (org.). *Estudos afro-latino-americanos*: uma introdução. Trad. Mariângela de Mattos Nogueira e Fábio Baqueiro Figueiredo. Buenos Aires: Clasco, 2018. p. 163-215.

GALINARI, Meliandro Mendes. A *era Vargas no pentagrama*: dimensões político-discursivas do canto orfeônico de Villa-Lobos. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GARCIA, Hamilcar de. Pixinguinha e Villa-Lobos. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 30 jan. 1940. Fonte: Museu Villa-Lobos, Cód. 10.051.c.00.

GARCIA, Tânia Costa. Afinidades eletivas: a Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70-92, set./dez. 2017. DOI: 10.5965/2175180309222017070. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5965/2175180309222017070. Acesso em: 18 abr. 2020.

GOMES, Angela de Castro. Cultura política e cultura história no Estado Novo. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (org.). *Cultura política e leituras do passado*: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, FAPERJ, 2007. p. 44-62.

GOMES, Tiago de Melo. VIANNA, Hermano. O mistério do samba. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 525-530, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco*: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

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

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. Como trabalhar com "raça" em sociologia. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 93-108, 2003.

HERTZMAN, Marc A. Ciclos do samba. *Afro-Ásia*, v. 55, p. 259-272, 2017.

JAMELÃO (José Bispo Clementino dos Santos). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 26 jul. 1972. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 53.1-53.2.

JESUS, Clementina de. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 5 set. 1967. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 151.1-151.2.

JOÃO da Baiana grava sua vida aos 79 anos lembrando que samba já deu cadeia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1966. Caderno 1, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_08/88645. Acesso em: 20 out. 2020.

LACERDA, Izomar. *Nós os Batutas*: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LIMA, José Reis da Silva. *Suíte popular brasileira na trajetória de Villa Lobos*: "arte", "povo," e uma suíte "à brasileira". Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017a.

LIMA, José Reis da Silva. Villa-Lobos e a música popular: uma suite "à brasileira". *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2017b. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/1862/1157. Acesso em: 9 out. 2020.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Por uma história cultural da música: conflitos sociais e simbólicos no horizonte do músico-historiador. *Revista Opus*, v. 25, n. 1, p. 72-93, jan./abr. 2019. Disponível em: http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2504. Acesso em: 29 abr. 2019.

LISBOA, L. C. (org.) *Sérgio Cabral*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A analítica da colonialidade e da decolonialidade. *In*: BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, L. 1005-1019. Edição digital.

MANGUEIRA. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 27 jan. 1968. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 209.L-209.3.

MARTINS, Luiza Mara. *Os oito Batutas*: história e música nos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MBEMBE, Achille. *La critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte, 2013.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte. São Paulo: N-1, 2018.

McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil*: popular music in the making of modern Brazil. Durham, London: Duke University Press, 2004.

MIS – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DO RIO DE JANEIRO. *Catálogo de Depoimentos*, [*s. d.*]. Disponível em: https://1drv.ms/b/s!Ao5Sm2K673yFh9VEdnN5HhbwAMO5rg?e=NQvcN6. Acesso em: 20 out. 2020.

MIS LANÇA livro com depoimentos de Pixinguinha, João da Baiana e Donga. *Jornal do Brasil*, 28 ago. 1970. Caderno 1, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/14085. Acesso em: 22 fev. 2021.

MONSMA, Karl. *A reprodução do racismo*: fazendeiros, negros e imigrantes no Oeste Paulista, 1880-1914. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul./dez. 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "Lúcio Rangel comendo ovos quentes com Noel Rosa": a invenção de uma historiografia da música popular. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 38, n. 77, 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472018v38n77-06. Acesso em: 20 out. 2020.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, SMC, 1995 [1983].

MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu para a música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológica. São Paulo: Terceira Margem, 2000 [1978].

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias*: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1977].

NETO, Lira. *Uma história do samba*: as origens. São Paulo: Companhias das Letras, 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África: Revista do Centro de Estudos Africanos, USP, São Paulo, n. 22-23, p. 87-109, 2001. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580/78183. Acesso em: 20 out. 2020.

PALLARES-BURKE, Maria Lucia. *Gilberto Freyre*: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *"O Mundo Negro"*: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Tese (Doutorado em História) –Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2010.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*: o negro e rádio de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2001 [1967].

PEREIRA, Leonardo Affonso. No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 35, n. 69, p. 13-33, 2015. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472015v35n69002. Acesso em: 22 abr. 2020.

PEREIRA, Leonardo Affonso. *A cidade que dança*: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933). Rio de Janeiro: EDUERJ; Campinas: Editora Unicamp, 2020.

PEREIRA, Letícia Freixo. *O Museu da Imagem e do Som e os debates sobre música popular e cultura popular (1965-1971)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

PITTMAN, Booker. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 25 jun. 1968. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 129.1-129.2.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 6 set. 1966. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD. 123.1-123.3.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 22 abr. 1968. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD. 124.1-124.3.

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). Entrevista a João Batista Borges Pereira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 42, p. 80, 1987.

PIXINGUINHA GRAVOU a sua vida para Museu da Imagem e do Som tomando cerveja. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 out. 1966. Caderno 1, p. 15. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/90512. Acesso em: 20 out. 2020.

POSSIDÔNIO, Eduardo. *Entre Ngangas e manipansos*: a religiosidade centro-africana nas freguesias urbanas do Rio de Janeiro de fins do oitocentos (1870-1900). Salvador: Sagga, 2018.

RAMOS, Alberto Guerreiro. *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995 [1955].

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil*: a história do levante dos malês. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROCHA, José Caribé da. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 10 ago. 1993. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs n. 883.1-883.9.

SALES JUNIOR, Ronaldo. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social*: Revista de Sociologia da USP, v. 18, n. 2, p. 229-258, nov. 2006.

SANDRONI, Carlos. *O feitiço descente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013 [1997]. Edição digital.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças*: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Ismael. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 29 set. 1966. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 5.1.

SILVA, Ismael. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 16 jul. 1969. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CD 5.2-5.4.

SILVA, Synval. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 20 jan. 1967. Série Depoimentos Para Posteridade do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. CDs 49.1-49.2, Rio de Janeiro, 20/01/1967.

SILVA, Yara da. *Tia Carmen*: negra tradição da Praça Onze. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SLENES, Robert Wayne. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, n. 12, p. 48-67, 1992. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i12p48-6. Acesso em: 20 fev. 2021.

SLENES, Robert Wayne. *Na senzala, uma flor*: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil, Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. *A capoeira escrava e outras tradições rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história*: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986). Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian popular music*: politics, culture and the creation of musica popular brasileira. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *A história social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na Roda do Samba*. Rio de Janeiro: Typ. São Benedicto Carmo, 1933.

VIANNA, Hermano. Mestiçagem fora do lugar. *Folha de S.Paulo*, 27 jun. 2004. Caderno Mais!, p. 4-6.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014 [1995].

VIDA social. *O Paíz*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 ago. 1910. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/3152. Acesso em: 20 fev. 2020.

Apêndice

Nome do depoente ou homenageado	Data	Entrevistadores
João da Baiana	24/8/66	Hermínio Bello de Carvalho, Aluísio de Alencar Pinto, Ricardo Cravo Albin
Heitor dos Prazeres	1/9/66	Ilmar de Carvalho, Ary Vasconcelos, Juvenal Portela, Cravo Albin
Ismael Silva	29/9/66	Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin, Ilmar Carvalho
Pixinguinha	6/10/66	Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro, Ilmar Carvalho, Ary Vasconcelos, Ricardo Cravo Albin, Hélio Marins David
Ataulfo Alves	17/11/66	Silvio Tulio Cardoso, Ricardo Cravo Albin
Patrício Teixeira	1/12/66	Lúcio Rangel, Ary Vasconcelos, Ilmar de Carvalho, Ricardo Cravo Albin
Braguinha	8/12/66	Lucio Rangel; Paulo Tapajós; Ricardo Cravo Albin
Luís Peixoto	15/12/66	Jota Efegê, Mário Cabral, Juvenal Portela, Ricardo Cravo Albin
David Nasser	6/1/67	João Cláudio, Hélio David Martins, Marcelo Ipanema, João Roberto, Joubert de Carvalho, Carlos Alberto Vieira e Ricardo Cravo Albin*
Synval Silva	20/1/67	Silvio Túlio Cardoso, Ricardo Cravo Albin
Zé Keti (José Flores de Jesus)	9/2/67	Ricardo Cravo Albin, Hermínio, Juvenal Portela, mais Dr. Hélio Marins David (diretor da Fundação Vieira Fazenda)
Nelson Cavaquinho	17/2/67	Silvio Túlio Cardoso, Ricardo Cravo Albin, Hermínio Bello de Carvalho, Mário Cabral
Cartola (Angenor de Oliveira)	3/3/67	Mário Cabral, Jacob do Bandolim, Ricardo Cravo Albin
Noel Rosa (Amigos de)	4/5/67	Almirante, Ricardo Cravo Albin, Hélio Mariz David, Renato Murce
Clementina de Jesus	25/9/67	Hermínio Bello de Carvalho, Ricardo Cravo Albin Mário Cabral
Portela	16/12/67	Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral
Império Serrano	20/1/68	Ricardo Cravo Albin, Aroldo Bonifácio
Mangueira - Cartola, Dona Neuma, Juvenal Lopes *et al.*	27/1/68	Aroldo Bonifácio, Ricardo Cravo Albin
Bide (Alcebíades Barcelos)	21/3/68	Tinhorão, Paulo Tapajós, Ricardo Cravo Albin, Joarês Barroso, Antonio Almeida
Walfrido Silva	8/4/68	Sérgio Cabral, Cravo Albin, Braga Filho
Pixinguinha	22/4/68	Jacob do B., Hermínio B. de Carvalho, Paulo Tapajós, Cravo Albin
Booker Pittman	25/6/68	Lúcio Rangel, Ricardo Cravo Albin
Jararaca e Ratinho	16/7/68	Ricardo Cravo Albin
Orlando Silva	11/12/68	Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albin
Donga (Ernesto dos Santos)	2/4/69	Jota Efegê, Mozart Araújo, Ilmar Carvalho, Aluísio de Alencar Pinto, Braga Filho, Ricardo Cravo Albin, Sérgio Cabral
Ismael Silva	16/7/69	Ricardo Cravo Albin
Elizeth Cardoso	21/7/70	Eneida Moraes, Haroldo Costa, Hermínio B. de Carvalho
Alcyr Pires Vermelho	13/8/71	Ricardo Cravo Albin, César Guerra-Peixe, Diva Lemos (jornalista)
Newton Carlos Teixeira	18/4/72	Braga Filho, Henrique de Mello Morais, Mário Rossi
Jamelão (José Bispo dos Santos)	26/7/72	Aroldo Bonifácio, Waldemar Ranusso, Valcir Araújo, Sérgio Cabral, Albino Pinheiro
Carmen Costa	23/8/72	Grande Otelo, Jota Efegê, Fernando Lobo, Ricardo Galeno, Aroldo Bonifácio
Silvio Salema	4/10/72	Ademar Cazé, Poeta Mello Moraes, Gastão Lamounier, Carlos Gomes Pereira (diretor)

Continua...

Nome do depoente ou homenageado	Data	Entrevistadores
Dona Yvonne Lara	30/6/78	Jose Carlos Rego, Haroldo Costa, Celina Luz, Zé Carlos Monteiro
Raul de Barros	16/1/79	Paulo Tapajós, José Carlos Monteiro, Sérgio Cabral
Aniceto Menezes	10/10/91	Haroldo Costa, Dulci Tupy, Nei Lopes, José Carlos Rego, Otávio Henriques Soares Brandão, Leda do Nascimento (presidente da Escola de Samba Quilombos), Adélia Azevedo (diretora da divisão de cultura afro-brasileira da Secretaria Municipal de Cultura-RJ), Professor Messias
Carlos Cachaça	26/2/92	Maília Trindade B. Silva, Arthur de Oliveira Filho, Paulo Douglas
Dona Zica	27/7/93	Maília Trindade B. Silva, Arthur de Oliveira Filho, Hermínio Bello de Carvalho
José Caribé da Rocha	18/10/93	Leda Rivas Caribé da Rocha, Albino Pinheiro, Fernando Pamplona, Marlene, Arthur José Poerner, Joao Américo Pere

Quadro 1: Relação de depoimentos consultados no MIS para realização deste artigo. Os depoimentos em destaque foram realizados depois da extinção do CMPB. Fonte: Elaboração própria a partir da consulta dos depoimentos listados.

Conselheiro(a) do MIS	Fonte para identificação racial e outras informações
Alberto Rego (19--?)	*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 10, 15 jan. 1975. http://memoria.bn.br/DocReader/003581/195124>; *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17-18 de março de 1960, p. 1 <http://memoria.bn.br/DocReader/093092_05/1112
Almirante (1908-1980)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Almirante_(compositor)
Aluísio de Alencar Pinto (1912-2007)	http://institutopianobrasileiro.com.br/enciclopledia/Aloysio-de-Alencar-Pinto
Ary Vasconcelos (1926-2003)	http://www.museudatv.com.br/biografia/ari-vasconcelos/ http://dicionariompb.com.br/ary-vasconcelos/dados-artisticos
Baptista Siqueira (1906-1992)	http://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1159:ban-recebe-acervo-de-baptista-siqueira-&catid=91:arquivo&Itemid=86
Brício de Abreu (1903-1970)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Br%C3%ADcio_de_Abreu
Cruz Cordeiro (1905-1984)	http://www.famososquepartiram.com/2013/08/cruz-cordeiro.html
Dulce Lamas (1941-1992)	http://revista.brasil-europa.eu/169/Dulce_Lamas_e_Bispo.html
Edigard Alencar (1908-1993)	https://jornalggn.com.br/memoria/o-escritor-cearense-edigar-de-alencar-concede-em-1972-excelente-entrevista-ao-pesquisador-miguel-nirez-de/
Édison Carneiro (1912-1972)	https://www.marxists.org/portugues/carneiro/index.htm
Eneida de Moraes (1904-1971)	https://blogdaboitempo.com.br/2016/10/31/eneida-a-voz-poderosa/
Flávio Eduardo de Macedo Soares (19--?)	*O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 128, 11 maio 1968. http://memoria.bn.br/DocReader/003581/169083. https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/ed undo_de_macedo_soares
Haroldo Costa (1930-)	https://www.youtube.com/watch?v=En9arYiX_Sk&ab_channel=CALIBANIcinemaeconte%C3%Bado
Hermínio Bello de Carvalho (1935-)	https://www.youtube.com/watch?v=RX1qF5dtE9k&ab_channel=imoreirasalles Hermínio Bello de Carvalho não tem pele branca, mas eu não acredito que fosse lido socialmente como negro e não tenho informação de que identificasse como tal
Ilmar Gastão de Carvalho (1927-2018)	http://academiajoinvilense.com.br/category/fundadores/page/3/
Jacob [do Bandolim] Bittencourt (1918-1969)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jacob_do_Bandolim
Jacy Pacheco (1910-1989)	http://autorescampistas.blogspot.com/2013/01/jacy-pacheco.html
José Lino Grunewald (1931-1999)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lino_Gr%C3%Bcnewald
José Ramos Tinhorão (1928-)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ramos_Tinhor%C3%A3o

Continua...

Conselheiro(a) do MIS	Fonte para identificação racial e outras informações
Jota Efegê (1902-1987)	https://www.youtube.com/watch?v=OudZCeRLWBg&ab_channel=Z%C3%A9Espinguela
Juvenal Portela (19--?)	PORTELLA, Juvenal; BORGES, Leo. *Manual do Jornalista*. [*S. l.*: *s. n.*], 1980. Contracapa.
Lúcio Rangel (1914-1979)	https://radiobatuta.com.br/episodios/capitulo-1-lucio-rangel-e-o-samba-1a-parte/
Maria Helena Dutra (1938-2008)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Helena_Dutra
Mário Greenhalgh Cabral (19--?)	*Manchete*, p. 50, 19 set. 1953. http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/20.500.11997/6042/1/Manchete%20DE%20n%C2%BA%2067%20a%20140%20-%2019531954.pdf
Marisa Lira (1889-1971)	https://cifrantiga2.blogspot.com/2011/03/mariza-lira.html
Marques Rebello (1907-1973)	http://www.academia.org.br/academicos/marques-rebelo/biografi
Mauro Ivan (19--?)	*O Intervalo*, Rio de Janeiro, ano 1971, ed. 00445 (1), p. 38. http://memoria.bn.br/DocReader/109835/27158>
Mozart de Araújo (1904-1988)	https://cifrantiga3.blogspot.com/2010/10/mozart-de-araujo.html?m=1
Nelson Lins e Barros (1920-1966)	https://immub.org/compositor/nelson-lins-e-barros>; https://cifrantiga2.blogspot.com/2008/08/nelson-lins-e-barros.html
Nestor de Holanda (1921-1970)	Nestor de Holanda Cavalcanti Neto tinha também a pele mais escura, mas sua ascendência é italiana e a situação econômica de sua família era das mais confortáveis (http://nestordehollandacavalcanti.mus.br/nestordeholanda/). Holanda foi também o criador de uma expressão racista que marcou a crônica musical brasileira: ver https://www.geledes.org.br/macacas-de-auditorio/.
Paulo Medeiros e Albuquerque (1942-2006)	*Manchete*, Rio de Janeiro, ano 1974, ed. 1150 (2), p. 102. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/004120/142334; https://comendadoralbuquerque.wordpress.com/tag/pedro-albuquerque/.
Paulo Roberto (1903-1973)	http://radionahistoria.blogspot.com/2014/10/o-genio-do-medico-paulo-roberto-um.html
Paulo Tapajós (1913-1990)	https://musicariabrasil.blogspot.com/2013/10/paulo-tapajos-100-anos.html
Renato Almeida (1895-1981)	http://www.abmusica.org.br/academico/renato-almeida/
Ricardo Cravo Albin (1940-)	http://dicionariompb.com.br/ricardo-cravo-albin
Sérgio Cabral (1938-)	http://blogs.jornaldaparaiba.com.br/silvioosias/2016/11/30/sergio-cabral-tem-mal-de-alzheimer-um-alivio-dizem-os-amigos/
Sérgio Porto (1923-1968)	http://www.famososquepartiram.com/2012/03/stanislaw-ponte-preta.html
Sílvio Túlio Cardoso (1924-1967)	http://brazil-1970s.blogspot.com/2017/05/ramalho-neto.html
Vasco Mariz (1921-2007)	https://diariodegoias.com.br/musicologo-influente-e-diplomata-vasco-mariz morre-aos-96-no-rio/
Vinicius de Moraes (1913-1980)	https://pt.wikipedia.org/wiki/Vinicius_de_Moraes

Quadro 2: Membros fundadores do Conselho de Música Popular Brasileira do MIS (1966). Fonte: Elaboração própria a partir das fontes indicadas no próprio quadro e do quadro citado (sem identificação racial) por Fernandes (2010: 184). Em destaque, os conselheiros que identifiquei como negros ou não brancos. Não consegui identificar a jornalista Maria Helena Dutra.

Nome	Data	Nome	Data	Nome	Data
João da Baiana	24/8/66	Lamartine Babo (amigos de)	19/6/67	Mario Rossi	9/4/69
Ismael Silva	29/9/66	Antônio Carlos Jobim	25/8/67	Elizinha Coelho	30/4/69
Prazeres, Heitor dos	1/9/66	Marilia Batista	11/9/67	Bené Nunes	11/7/69
Pixinguinha	6/10/66	Clementina de Jesus	25/9/67	Ismael Silva	16/7/69
Capiba	27/10/66	Barroso Ary (amigos de)	13/11/67	Napoleão de Oliveira	22/8/69
Bororó	3/11/66	Waldir Azevedo	15/12/67	Renato Almeida	26/8/69
Buarque de Hollanda, Chico	11/11/66	Nelson Ferreira	31/1/68	Aniceto Menezes*	17/1/70

Continua...

Nome	Data	Nome	Data	Nome	Data
Ataulfo Alves	17/11/66	Antônio Gabriel Nássara	12/2/68	Ciro Monteiro	7/4/70
Dorival Caymmi	24/11/66	Cyro Souza	19/2/68	Dalva de Oliveira	14/4/70
Patrício Teixeira	1/12/66	Lupicínio* Rodrigues	21/2/68	Elizeth Cardoso	21/7/70
Braguinha	8/12/66	Cristóvão de Alencar	8/3/68	Linda Batista	19/11/70
Luís Peixoto	15/12/66	Antonio de Almeida	11/3/68	Gastão Formenti	10/12/70
Joubert de Carvalho	23/12/66	Alcebíades Barcelos	21/3/68	Pedro Valdo Caetano	29/12/70
David Nasser	6/01/67	Walfrido Silva	8/4/68	Jorge Veiga	20/5/71
Alberto Ribeiro	12/1/67	Gadé	8/4/68	Alcyr Pires Vermelho	13/8/71
Silva, Sinval	20/1/67	Pixinguinha	22/4/68	Nuno Roland	8/10/71
Zé Keti	9/2/67	Humberto Teixeira	23/5/68	Renato de Andrade	14/10/71
Jacob do Bandolim	14/2/67	Silvio Caldas	4/6/68	Carlos Galhardo	10/11/71
Nelson Cavaquinho	17/2/67	Booker Pittman	25/6/68	Marlene	25/11/71
Cartola	3/3/67	Gastão Lamounier	28/6/68	Dick Farney	17/12/71
Luperce Miranda	10/3/67	Jararaca	16/7/68	Sergio Ricardo	22/3/72
Moreira da Silva	29/3/67	Ratinho	16/7/68	Newton Carlos Teixeira	18/4/72
Paulo Tapajós	5/4/67	Luiz Gonzaga	6/9/68	Jamelão	26/7/72
Almirante	11/4/67	Leo Vilar	23/9/68	Carmen Costa	23/8/72
Vicente Celestino	19/4/67	André Filho	25/9/68	Silvio Salema	4/10/72
Noel Rosa (amigos de)	4/5/67	Herivelto Martins	25/11/68	João Roberto Kelly	25/10/72
Aurora Miranda	18/5/67	Orlando Silva	11/12/68	Dilermando Reis	29/11/72
Vinicius de Moraes	12/6/67	Donga	2/4/69		

Quadro 3: Lista de depoentes e datas dos depoimentos da seção "Música Popular Brasileira" do projeto de *Depoimentos Para Posteridade*, MIS (1966-1972) – Musicistas negros em destaque. Fonte: Elaboração pessoal a partir do catálogo *Depoimentos para Posteridade* MIS. Fontes: identificação racial, funcional e dados biográficos: www.dicionariompb.com.br; www.pt.wikipedia.org; www.musicabrasilis.org.br; www.jornalggn.com.br; www.ebiografia.com; http://www.marcelobonavides.com/.

* Apesar de listados no Catálogo, de fato não constam dos arquivos do Museu os depoimentos de Lupicínio Rodrigues (1968) e o de Aniceto Menezes (1970).

Lurian Lima é doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista CNPq. Pesquisador visitante no Departamento de História da New York University, com auxílio da Comissão Fulbright Brasil. Integrante do Grupo de Estudo e Pesquisa Cultura Negra no Atlântico e do Grupo de Trabalho Emancipações e Pós-Abolição, da ANPUH. Mestre em Música, Musicologia/Etnomusicologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) como bolsista CAPES. Bacharel em Música (Violão) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Vem desenvolvendo, desde 2015, pesquisas sobre história da música, com ênfase nos conflito simbólicos/sociais/políticos, racismo e protagonismo negro na sociedade e cultura do Brasil República. Sua pesquisa atual tem como tema o protagonismo e a autonomia de redes de musicistas negros(as) no Rio de Janeiro do pós-abolição. E-mail: lurianlima@gmail.com