



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**Alexandre Eleutério
Rocha**

Hokum Blues:
erotismo e humor em uma vertente musical silenciada

**Brasília
2022**



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Alexandre Eleutério Rocha

Hokum Blues:

erotismo e humor em uma vertente musical silenciada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa Processos de Criação em Música.

Orientador: Antenor Ferreira Correa.

Brasília

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Eleutério Rocha, Alexandre
ER672h Hokum Blues: erotismo e humor em uma vertente musical
silenciada / Alexandre Eleutério Rocha; orientador Antenor
Ferreira Correa. -- Brasília, 2022.
286 p.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --
Universidade de Brasília, 2022.
1. hokum blues. 2. erotismo. 3. humor. 4. significação.
5. transdisciplinaridade. I. Ferreira Correa, Antenor ,
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação intitulada “*Hokum Blues: erotismo e humor em uma vertente musical silenciada*”, de autoria de Alexandre Eleutério Rocha, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa
Universidade de Brasília
Orientador

Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Universidade Federal do Paraná
Examinador Externo

Prof. Dr. João Miguel Manzollilo Sautchuk
Universidade de Brasília
Examinador Externo

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes
Universidade de Brasília
Examinador Interno (Suplente)

Data de aprovação: Brasília, 01 de setembro de 2022

Para Luciana.

Eterna *classic blues*
muse.

AGRADECIMENTOS

A Antenor Ferreira Correa, pela orientação segura, pragmática e estimuladora. Sobretudo por acolher desde o início o meu projeto, inclusive e principalmente quando mudanças de rumo, por razões várias, foram recebidas em forma de generosa e objetiva compreensão, ajudando sobremaneira na condução de minha pesquisa. E, ainda como professor, por me conduzir pelo universo da Musicologia, por me ajudar a pensar musicologicamente, algo extremamente desafiador para mim. Por fim, por sua postura profissional e humana, manifesta nos momentos em que tive a necessidade de expor toda fragilidade decorrente de um contexto biosociopsicológico extremamente angustiante, extenuante e adoecedor.

Aos professores Flávio Santos Pereira e Sérgio Nogueira Mendes, por me guiarem com fina maestria e enorme benevolência pelo mesmo universo musicológico, cujas aulas, leituras e diálogos sobre Música me foram imprescindíveis, porque substanciosos e inspiradores.

Aos demais professores e também aos coordenadores, servidores e estudantes do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, que enfrentaram nesses últimos dois anos toda sorte de adversidades de um contexto pandêmico e político perversos, mantendo a querida UnB viva, ativa e combativa.

Aos colegas de curso, que infelizmente não conheci presencialmente, mas que me foram muito caros, pela generosa acolhida e preciosa troca de saberes e experiências, uma convivência virtual regada à muito respeito, cuidado e aprendizado.

Aos amigos-parentes-professores-*mestres* Cláudio Picanço, Nilo Sérgio Aragão (pelas conversas, dicas e amizade preciosas), Maria da Conceição Lima Alves, Ethel de Paula, Tereza Eleutério de Souza, Vani Ochôa Emmert, Helton Ribeiro (presente em mais de um momento na minha dissertação), que igualmente iluminaram meus caminhos, com enorme carga afetiva, incomensurável generosidade e infinita competência profissional, em forma de diálogos promissores, dicas bibliográficas, escutas pacientes, ajudas e inspirações e incentivos vários.

Ao músico Rafael Moraes e aos amigos-músicos Roberto Lessa e Ismael Rattis (por também, e de forma muito afetuosa, me ajudar a pensar musicologicamente), e Kátia Freitas (quem, reitero, pela primeira vez e de modo inesquecível, me apresentou toda beleza, intensidade e sensualidade da performance *bluesy*) que, por magia, evitam que minha estrutural frustração por não ser músico não se transforme em inveja: uma resignação bonita, leve e embevecida.

À Rádio Verde Oliva, cuja feliz, respeitosa e profissional parceria de mais de uma década possibilita por meio do *Estilo Blues*, programa que produzo, edito e apresento, que eu não apenas prossiga aprofundando minhas pesquisas sobre o blues, como permite que o meu amor por essa música seja difundido, multiplicado e compartilhado.

À Claudia Teixeira Gadelha e ao espaço Sumaya Prado Yoga: Terapia e Yoga como suporte físico, emocional e psicológico - quiçá espiritual - para o enfrentamento da vida (acadêmica). À Claudia, em particular, por toda incomensurável competência e doçura, seriedade e escuta terapêutica e humanística qualificadíssima, um oásis em meio ao inferno que me habita.

À minha família. Em todos os aspectos, contribuiu a ser o que sou hoje e - ainda que involuntariamente - proporcionou a ter no blues meu refúgio afetivo/estético/intelectual, música que, bálsamo agridoce, incontáveis vezes literalmente salvou minha vida (ainda que por vezes de forma excruciante).

À Luciana Beco. Sem seu amor, companheirismo, paciência, dedicação, inteligência, humor, seriedade, beleza, humanidade, sensualidade, sensibilidade, criticismo, caráter, generosidade, maturidade e sabedoria; sem seu suporte material e imaterial, seu incentivo para eu (re)começar minha jornada vocacional/existencial, não estaria aqui, hoje, ainda materializando sonho tão antigo quanto valioso, mesmo vital. É a ela, sim, a quem dedico e agradeço principalmente, com muito amor, desejo e admiração, esse trabalho de uma vida.

Os brancos não entendem o blues. Eles o ouvem, mas não sabem de onde vem. Não sabem que é a vida falando. Você não canta pra se sentir melhor. Canta porque é um modo de entender a vida.

(Ma Rainey, In “A Voz Suprema do Blues”)

RESUMO

O presente estudo aborda o *hokum blues*, estilo musical dançante, urbano e popular afro-americano caracterizado pela deliberada malícia e humor. Apesar de fenômeno comercial e cultural nas décadas de 1920 e 30, o *hokum* nunca recebeu atenção devida por parte da bibliografia tradicional do blues para além de majoritárias críticas negativas. O objetivo da pesquisa é buscar entender como representações, narrativas e análises estéticas iniciais permeadas de critérios ideológico-morais, por parte de mediadores como folcloristas, musicólogos e críticos musicais, historicamente sedimentaram, romantizaram e legitimaram a percepção do blues como manifestação musical essencialmente folclórica, rural, masculina e, principalmente, melancólica; uma percepção reducionista e estereotipada que vai de encontro ao brejeiro e citadino *hokum blues*. Dentre as menções ainda vigentes referentes ao estilo, duas se destacam: a de que não se figuraria como blues autêntico e sim como produto criado pela nascente e já inescrupulosa indústria musical, guardando assim estreita afinidade com o antigo discurso de folcloristas, historiadores e jornalistas do início do século, reativos à modernidade e seus artefatos; a outra crítica fundamental é que este não traria consigo nenhum lastro folclórico pré-industrial, elementos característicos que o configurariam como manifestação musical e cultural genuína da tradição afro-americana, chegando mesmo a ser um não-blues. O estudo parte desse problemático postulado musicológico, historiográfico e antropológico e compreende a complexidade do tema, que não se esgota somente em estruturais análises “imanescentes” de determinado estilo musical. O caminho que possibilita a investigação refutatória sobre as críticas a essa manifestação artística se vale de arcabouço teórico-metodológico da Etnomusicologia e Semiologia Musical, em diálogo transdisciplinar sobretudo com a História e Antropologia, além da Teoria Literária, lançando mão de conceitos e ferramentas analíticas como “modelo tripartite”, “análise musemática”, “invenção das tradições”, “culto da autenticidade”, “identidade étnica”, “equivoco produtivo”, “descrição densa” e “*signifying*”. Assim, pretende-se refletir sobre a estreita relação da estética, linguagem e discurso cômico-erotizados do blues com a construção histórica, sociocultural, político-econômica e identitária do afro-americano, e como essa relação reverbera nos “pontos de escuta” de outros atores sociais envolvidos, inter e intraétnicos, e se explicita em mediações e negociações e conflitos, em disputas de narrativas estético-ideológicas contrabalançadas por interesses mercadológicos. E, sobretudo, na criação de “ruídos” semânticos e hermenêuticos.

Palavras-chave: *hokum blues, erotismo, humor, significação, transdisciplinaridade.*

ABSTRACT

The following study is about the hokum blues, an Afro-American music genre that is both dancy, urban and popular, characterized by intentional malice and humor. Despite its commercial and cultural success in the 1920s and 1930s, hokum never got the deserved attention when it comes to the traditional blues bibliography other than the usual negative reviews. This research seeks to understand how the first aesthetic representations, narratives and analyses marked by ideological-moral criteria, made by mediators such as folklorists, musicologists, and music reviewers, have historically fixated, romanticized and rendered true the perception of blues as a musical manifestation that would be essentially folkloric, rural, male and, mostly, melancholic; a reductionist and stereotyped perception that is opposed to the witty and urban hokum blues. Given the current existence of some blues stereotypes, two of these are confronted in this study. First, that hokum could not be considered as an authentic blues, rather being a product created by the rising and already ruthless music industry, therefore a discourse much close to the initial understanding of some folklorists, historians and journalists from the beginning of the century, that reacted against modernity and its artifacts. Second, that the genre Hokum could not even be considered as a blues, since it does not hold any folkloric backing, that means, the specific elements which would make it a genuine musical and cultural manifestation of Afro-American tradition. The study follows this criticizable historiographical, anthropological, and musicological proposition in order to widen the analysis to understand the complexity of the theme, to go beyond "immanent" analysis of a given music genre. So to investigate and counter such critique about the hokun blues, this research uses theories and methods from Ethnomusicology and Musical Semiology, in a transdisciplinary dialogue with History and Anthropology mostly, besides Literary Theory, putting in evidence concepts and analytical tools such as "tripartite model", "musematic analysis", "the invention of traditions", "cult of authenticity", "ethnic identity", "productive mistake", "thick description" and "signifying". The intention is to think about the close relationship between aesthetic, language, and the humoristic-erotized discourse of blues as a historical, sociocultural, politic-economic and identity construct of the Afro-American, and how this relationship resonates in "points of listening" of other related social actors, inter and intraethnic, and how it becomes explicit through mediations and negotiations and conflicts in aesthetic-ideological narrative dispute, countered by market interests. And, above all, in the creation of semantic and hermeneutic "noises".

Keywords: hokum blues, erotism, humor, signifying, transdisciplinarity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

LADO A

1. BLUES NO CALOR ESTIVAL.....	15
2. O BLUES AUTÊNTICO: FOLCLÓRICO E RURAL, MASCULINO E LAMENTOSO.....	17
3. “NOW SOME WANT TO KNOW JUST WHAT WE GOT: GOT GOOD HOKUM AND SERVE IT HOT” ...	22
4. ESTRUTURA CAPITULAR.....	24
5. EXPLICADO E JUSTIFICADO.....	26

CAPÍTULO 1 – O BLUES

<i>INTRO</i>	33
1. EROTISMO, MALÍCIA E OBSCENIDADE NO BLUES.....	34
2. “NOTAS TRISTES” (E INICIAIS): O BLUES ENQUANTO “LAMENTOSO”.....	36
2.1. O BLUES EM TERMOS MUSICAIS.....	41
2.2. O BLUES EM TERMOS EMOCIONAIS.....	41
2.3. O BLUES EM TERMOS CULTURAIS.....	45
2.4. O BLUES EM TERMOS COMERCIAIS.....	47
3. <i>FOLK BLUES</i> : O BLUES ENQUANTO “FOLCLÓRICO”	48
4. <i>RURAL BLUES</i> : O BLUES ENQUANTO “RURAL”	50
5. <i>FEMALE BLUES</i> : O BLUES ENQUANTO “MASCULINO”	54
6. “NOTAS TRISTES”: O BLUES ENQUANTO “LAMENTOSO” (ARREIMATE).....	59
7. O BLUES ENQUANTO MÚSICA.....	65
8. O BLUES ENQUANTO POÉTICA.....	68
8.1. <i>SIGNIFYING</i>	72
9. O BLUES ENQUANTO DANÇA.....	75

9.1. DANÇA E EROTISMO.....	75
9.2. AS <i>BLUES DANCES</i>	76
9.3. AS <i>JUKE JOINTS & BARRELHOUSES</i>	77
9.4. O <i>BOOGIE WOOGIE</i>	78
9.5. AS <i>HOUSE RENT PARTIES</i>	79
10. O BLUES ENQUANTO PERFORMANCE.....	80
11. CODA.....	84

CAPÍTULO 2 – O HOKUM BLUES

<i>INTRO</i>	86
1. O <i>CITY BLUES</i>	87
2. O <i>HOKUM BLUES</i>	93
2.1. ETIMOLOGIA.....	95
2.2 ORIGENS.....	96
2.3. <i>IT'S</i> <i>TIGHT</i> <i>LIKE</i> <i>THAT!</i>	100
3. DISPOSITIVOS CÔMICOS: O HUMOR NO BLUES.....	108
4. FRICÇÕES “INTRAÉTNICAS”.....	116
5. AUTENTICIDADE.....	125

CAPÍTULO 3 – BLUES: A ANÁLISE

<i>INTRO</i>	133
--------------------	-----

ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO BLUES

1. ENTRE CANTORAS, MATRONAS E POETAS: <i>SIGNIFICANDO O BLUES</i>	135
1.2. <i>SIGNIFYING BLUES SONGS E THE DOZENS: O AMBÍGUO E MATREIRO BLUES</i>	139
1.2.1. <i>THE DIRTY DOZENS</i>	140

2. ETNOMUSICOLÓGICA (E HERMENEUTICAMENTE) FALANDO.....	143
3. SOBRE USOS, VALORES E FUNÇÕES.....	146
4. “NOTAS BÁRBARAS”	151
4.1. GÊNEROS E ESTILOS.....	151
5. CARACTERÍSTICAS SINTÁTICO-SEMÂNTICAS DO BLUES.....	156
5.1. “ESCALA BLUES” E <i>BLUE NOTES</i>	156
5.2. ESTRUTURAS HARMÔNICA E LÍRICA.....	158
5.2.1. SOBRE EMOÇÃO, SEXO E HUMOR.....	160
5.3. A TONALIDADE <i>BLUESY</i>	165
5.4. O VIBRATO.....	166
5.5. “CHAMADA E RESPOSTA” E <i>RIFFS</i>	167

CAPÍTULO 4 – HOKUM BLUES: A ANÁLISE

<i>INTRO</i>	170
--------------------	-----

ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO HOKUM-BLUES

1. O AUXÍLIO DA SEMIOLOGIA MUSICAL.....	171
1.1. SOBRE SIGNIFICAÇÕES E REMISSÕES.....	173
1.2. SOBRE METODOLOGIAS.....	174
2. O MODELO TRIPARTITE.....	174
2.1. O <i>HOKUM BLUES</i> E SUAS SIGNIFICAÇÕES.....	179
2.1.1. “ <i>SHAKE THAT THING</i> ” E “ <i>IT’S TIGHT LIKE THAT</i> ”: ANÁLISES POIÉTICA EXTERNA, DO NÍVEL IMANENTE E DAS REMISSÕES INTRÍNSECAS E EXTRÍNSECAS.....	179
2.1.2. “ <i>IT’S TIGHT LIKE THAT</i> ” E O <i>HOKUM BLUES</i> : ANÁLISE ESTÉSICA INDUTIVA X ANÁLISE POIÉTICA EXTERNA.....	192
2.2. ANÁLISE DO NÍVEL POIÉTICO: O PONTO DE VISTA DOS CRIADORES (COMPLEMENTADA POR UM POUCO DE ANÁLISES ESTÉSICA INDUTIVA E POIÉTICA EXTERNA).....	203

2.2.1. “GEORGIA TOM” DORSEY.....	203
2.2.2. HUDSON WHITTAKER (AKA TAMPA RED).....	207
2.2.3. TAMPA RED & GEORGIA TOM: A PARCERIA.....	212
2.3. ANÁLISE ESTÉTICA EXTERNA: A RECEPÇÃO (O PONTO DE VISTA DO ENTUSIASTA).....	218
2.4. AGRUPAMENTO SONORO DE SIGNIFICAÇÃO E ELEMENTOS DE SIGNIFICAÇÃO..	221
3. A “ANÁLISE MUSEMÁTICA E “COMPARAÇÃO ENTRE OBJETOS” DE PHILLIP TAGG.....	222
3.1. ESQUEMA DO MÉTODO ANALÍTICO DE PHILLIP TAGG.....	224
3.1.1. OS MUSEMAS DE “ <i>It’s TIGHT LIKE THAT</i> ”: ITENS DO CÓDIGO MUSICAL (ICM).....	225
3.1.2. CAMPO DE ASSOCIAÇÕES PARAMUSICAIS (CAPM1).....	225
3.1.3. MATERIAL DE COMPARAÇÃO ENTRE OBJETOS (MCEO).....	227
4. SOBRE “RUÍDOS” SEMÂNTICOS E HERMENÊUTICOS.....	228
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	
LADO B	
1. “SCREAMING GUITAR AND HOWLING PIANO”.....	230
2. O “ESTADO DE COISAS” DO BLUES, ONTEM E HOJE.....	233
3. ENTRE MATRONAS, CRÍTICOS E MÉDICOS.....	237
4. CODA: “A CULTURA QUER UM PASSADO QUE POSSA USAR”.....	240
 REFERÊNCIAS.....	243
 MATERIAL CONSULTADO	
TEXTOS E VÍDEOS DISPONÍVEIS NA INTERNET.....	263
 ANEXO I	
LINKS VÍDEOS.....	268

ANEXO II

IMAGENS.....276

INTRODUÇÃO

“A música é um meio de entender as pessoas e o comportamento e, como tal, é ferramenta valiosa na análise da cultura e da sociedade” (Alan Merriam, 1964)

“Listen here folks
I wanta sing a little song
Don't get mad, we don't mean no harm
Y'know, it's tight like that” (Tampa Red & Georgia Tom, “It's Tight Like That”, 1928)

LADO A

1. Blues no calor estival

Estados Unidos, 1938 (DAVIS, 2003). Em oferta pela instalação de um sistema de ar-condicionado no Carnegie Hall, o produtor John Hammond¹ barganhou naquele ano com a prefeitura de Nova Iorque o apoio a um evento musical até então inédito. Intitulado “*From Spirituals to Swing*”, o concerto reuniria pela primeira vez no palco da sala de espetáculos referenciais nomes da música afro-americana, mais precisamente do gospel, jazz e blues. Tão didático quanto ousado e ambicioso, o evento intencionava apresentar a história da (ainda jovem) música popular negra, até então praticamente invisibilizada/silenciada entre os/pelos EUA branco, que teriam de acolher pela primeira vez um público interétnico que se misturaria “livremente no calor estival” (MAZZOLENI, 2008, p. 18). Ambição digna de nota, quando se sabe que, à época, raros eram os melômanos brancos que escutavam os *race records* (algo como *discos raciais*: termo utilizado oficialmente, pelos selos musicais [brancos] para denominar discos feitos para consumidores negros) que desde o desenvolvimento da indústria fonográfica a partir dos anos 1920 (HERZHAFT, 1986) preenchiam estética e afetivamente a vida social e cultural negra. Objetivando partir dos cantos *negro spirituals*, passando pelo *boogie-woogie* até chegar às *swing bands*, que eram as orquestras de jazz na moda até então, o concerto conheceu retumbante êxito, propiciando uma segunda edição no ano seguinte.

Neste, tem-se que os românticos clichês ligados ao blues se fizeram fortemente presentes: de modo paternalista, folclórico e condescendente, Hammond apresentou o *bluesman* William Lee Conley Broonzy, mais conhecido por Big Bill Broonzy, como um meeiro e “autêntico *bluesman* rural” do Arkansas que largou suas duas mulas e teve de comprar seu primeiro par de sapatos para a ocasião (HUMPHREY, 1993); ocasião de

¹ Além de produtor e crítico musical, John Hammond (1910-1987) foi também ativista dos direitos civis e sobretudo um *headhunter* (“caçador de talentos”) que, entre as décadas de 1930 e 1980, “descobriu” e/ou promoveu inúmeras carreiras musicais de nomes do jazz, blues, *folk*; *soul music* e rock.

apresentar para uma embevecida plateia seus pungentes e plangentes *folk blues*. Big Bill Broonzy (1898-1958), no entanto, estava longe desse estereótipo: ele não só residia na nortista Chicago desde 1920 (MUGGIATI, 1995), como foi um dos artífices do moderno blues urbano, o chamado *city blues* - assim como do (sub)estilo razão de ser desse meu trabalho -, dialogando francamente com o *Chicago jazz*; ele pioneira e regularmente trabalhava com um pianista e baterista, tendo suas inúmeras gravações tocadas em espaços negros por todo o país; por fim, ele se notabilizara pela elegância dos trajes e trejeitos citadinos e sobretudo pelos experimentos pioneiros com a eletrificação da guitarra.

Mas, não se fazendo de rogado, Big Bill Broonzy vislumbrou importante porta de acesso profissional a outros *loci*. E foi o que aconteceu: ao final da década de 1940, era um dos elementos-chave da emergente cena que acontecia na mesma Nova Iorque, a do *American folk music revival*², movimento estético-político que buscava resgatar o blues e outras “autênticas raízes” musicais que contribuíram para o desenvolvimento de gêneros populares como a *country music* e o jazz.

De posse desse passaporte de legitimação, Broonzy estrearia na Europa em 1951, triunfando como o autointitulado “último dos artistas de blues da América” (DIXON *apud* O’NEAL, 1993, p. 337). E esse “cartão de visitas” operou enorme eficácia simbólica: “Big Bill é a coisa real [...] robusto e autêntico, sua arte notável, mas totalmente despreziosa”, proclamou o *Jazz Journal*. O periódico inglês fazia coro com Hugues Panassié: o crítico, produtor musical e empresário do jazz tradicional acreditava que Broonzy era uma janela para o “idioma puro dos primeiros blues [...] nos dá um sentimento profundo de que estamos agora, pela primeira vez, recebendo a coisa real no que diz respeito ao blues” (*apud* SCHWARTZ, 2007, p. 40)³. A partir de então, as dezenas de discos de blues citadino com baixo, bateria e instrumentos de sopro foram convenientemente deixados de lado, para que Big Bill desempenhasse a contento o papel do bucólico e nostálgico *folk bluesman* dos campos de algodão (PALMER, 1981), para regozijo de folcloristas e de uma ala da esquerda política, assim como do público purista dos dois lados do Atlântico.

² O “renascimento” da música *folk* começou a se estruturar a partir da década de 1930 e seguiu até o final dos anos 1960, “revivendo” temas tradicionais e hinos de protesto, “significando-os” num contexto de ativismo social e de política progressista de esquerda e associado ao movimento sindicalista, nas vozes de bardos engajados, como os brancos Woody Guthrie e Pete Seeger, e *bluesmen*, como Leadbelly e Josh White. Ver Filene (2000).

³ No original: “Big Bill is the real thing [...] rugged and authentic, his artistry remarkable yet wholly unpretentious.”; “pure idiom of the early blues [...] Big Bill is giving us a down-to-the-heart feeling that we are now, for the first time, getting the real thing as far as blues are concerned.”

Em que pese o evento *From Spirituals to Swing* ser um marco político-musical de enorme simbolismo e eficácia dentro da historiografia musical afro-americana, oportunidade de sincero e louvável exercício étnico-racial de inclusão social e reconhecimento cultural, o episódio envolvendo Big Bill Broonzy pode aparentar ter somenos importância, ser prosaico até. Mas, na verdade, guarda camadas de significação, ao conseguir condensar elementos que trazem - sedimentadas mas complicadas, enviesadas mas pedagógicas - representações do blues e que mereceriam portanto uma “descrição mais adensada” (GEERTZ, 1989).

2. O blues autêntico: folclórico e rural, masculino e lamentoso

Para um aficionado mais dedicado, longo e disciplinado por algum, por exemplo, gênero artístico - colecionador, pesquisador - deve ser procedimento comum, mesmo padrão, estabelecer critérios de conceituação, descrição e categorização sobre seu caro “objeto de desejo”, se fiando, para essa tarefa, em bibliografias, estudos e autores que lhe sejam caros na tarefa de iluminar suas reflexões e que se tornem algo meio que referenciais canônicos. No caso de um *blues scholar*, esse suporte didático-intelectual se revela quase abençoado, tamanha generosidade quantitativa: ao blues é tributado, pelo menos desde 1959⁴, uma progressiva e vasta literatura própria - e não apenas estadunidense -, apesar de ser um gênero musical que já se configurara entre 1910 e 1920. Talvez residam aí as problemáticas questões que localizo quanto às caracterizações sobre o blues, notadamente as iniciais.

Entre 1920 e 1950, virtualmente todo material escrito sobre o blues era de autoria de escribas não ligados diretamente a esse gênero musical, um conhecimento portanto de segunda mão e potencialmente problemático. Basicamente tem-se, de um lado, folcloristas e sociólogos (LOMAX, 1910; ODUM e JOHNSON, 1925; ODUM, 1926; WHITE, 1928); de outro, críticos e historiadores do jazz (BLESH, 1949; CHASE, 1957; STEARNS, 1964; BERENDT, 1975). Entre estes últimos, coube ao blues o honrado posto das “matrizes” que fomentaram o *mainstream*, a corrente principal do jazz, quando, a partir desse condescendente prisma, é percebido antes como precursor “primitivo”, folclórico e coadjuvante “do” e “secundário ao” jazz do que um seu contemporâneo e cujos expoentes seriam sobreviventes de antiga tradição. Paul Oliver (1990) lembra que tanto o estudo acadêmico quanto a

⁴ Há que se mencionar o esquecido - e obscurantíssimo - *The Background of the Blues*, de Iain Lang (1943), considerado o primeiro estudo do blues como um gênero autônomo, mesmo que seu autor parta do jazz como gênero (p)referencial. Se concentrando principalmente no conteúdo lírico e no uso comunitário de materiais folclóricos, o ensaio britânico também tenta isolar características musicais definidoras do gênero, assim como opera abordagens sobre “sotaques” regionais, apesar de paradoxalmente não fazer distinção entre diferentes estilos de blues, citando estrelas do *hokum*, *vaudeville*, *classic blues singers*, *big band shouters*, *country bluesmen* e nomes então contemporâneos de forma intercambiável.

avaliação crítica do blues, a partir do final dos anos 1950, ganharam corpo mais de 20 anos depois da historiografia do jazz e o criticismo estarem sedimentados.

Para o primeiro grupo, o blues também é, obviamente, considerado como música folclórica, mas guardando predicados de protagonista, notadamente de ser uma música que poética e existencialmente carrega toda pureza, autenticidade e verdade da alma do povo negro. Esses mediadores, acrescentaria Marybeth Hamilton (2001), enquadraram o blues de maneira francamente populista: como a voz do povo, o grito puro e imediato das massas, repleta de vozes apaixonadas ecoando unicamente de dor e privação. Em comum, ambos os grupos estabeleceram um conjunto de credos, quase dogmáticos, e enquadramentos narrativos que se perpetuariam por décadas e que foram determinantes na construção de representações sobre o blues que se espalharam por tempos e espaços e se sedimentaram como verdades absolutas e muito pouco questionadas e refletidas. Para meu interesse de pesquisa (e incômodo), destaco quatro exegeses: de ser o blues uma música, além de folclórica, essencialmente rural, lamentosa e masculina.

A partir da segunda metade do século XX, algumas dessas exegeses passaram a ser complexificadas por novas pesquisas, trabalhos de campo e publicações por parte de novos folcloristas, historiadores e, sobretudo, antropólogos e etnomusicólogos que buscavam, pelo processo de enculturação (RIBEIRO, 2018), compreender e tentar traduzir - semantizar e interpretar - as práticas culturais nativas, imersão sociocultural que possibilitasse tanto a identificação quanto a organização e categorização das camadas de significações perceptivas do blues (CHARTERS, 1959; OLIVER, 1960; COURLANDER, 1963; KEIL, 1966; FERRIS, 1978; EVANS, 1982; HERZHAFT, 1986). Uma segunda geração que alocou o blues como música autônoma, com origem, história, desenvolvimento - mutações e atualizações - e sobretudo perenidade, largamente independentes daquela do jazz e para além de “frutos” (como o *rock and roll* e a *soul music*). Pesquisa acadêmica e avaliação crítica contribuíram para lidar com vários aspectos discutíveis que refletiam percepções equivocadas, estereotipadas, elitistas e preconceituosas do objeto retratado.

Todavia, os caracteres elencados dois parágrafos atrás, de uma música primordialmente folclórica, rural, masculina e lamentosa (a própria etimologia da palavra “blues”, como veremos mais adiante, contribuiu para tanto) ainda persistiriam, como que sedimentados e estruturados pelas originais e influentes fontes eruditas e acadêmicas, em esmagadora maioria composta de homens brancos, nortistas e/ou europeus, todos enredados em postulados intelectuais, estéticos e ideológicos comuns. Autores que se debruçaram, musicológica, histórica ou sociologicamente sobre o jazz, *folk music* (e, mais adiante, no

rock), dando conseqüentemente papel secundário e/ou lamentoso ao blues. O peso dessas narrativas, quase mitológicas, é tão poderoso que atravessou todo o século XX e persiste ainda hoje no senso comum em enorme medida, passados cem anos da primeira gravação do gênero, não por acaso concebida por uma mulher, uma agrídoce composição popular gravada em ambiente urbano em ritmo dançante⁵. Apesar de bem-intencionadas, menções e avaliações sobre o blues não conseguiram deixar de escapar superficialidade, reducionismo, incompletude ou truncagem - e algum pedantismo (pretendo retomar esse ponto mais adiante) -, que não devem ser debitadas somente ao pouco espaço disponível a um gênero “secundário”.

Quando me refiro ao senso comum, incluo também o senso comum acadêmico-intelectual e mesmo o musical: perco as contas de, ao longo de minha trajetória de 35 anos dedicada a pesquisar o blues, quantas vezes ouvi de pessoas (colegas, amigos, parentes, professores e músicos) sobre essas características elencadas do blues, sobretudo sobre seu caráter melancólico, mesmo sendo muito curioso notar que, em muitos momentos, este tipo de questionamento não tinha espaço (dia)lógico, quando aconteciam durante audições informais de discos/vídeos de blues em que tínhamos à frente temas de blues dançantes, animados e/ou picantes, em performances que nada tinham de lamentosa.

Uma conclusão que fui amadurecendo ao longo de décadas, e graças a passagens pelo Jornalismo e Radialismo, Antropologia e Etnomusicologia, aponta que a representação do blues como existencial, melancólico e dramático, a imagética do *bluesman* (homem), rural e solitário, empunhando seu violão e (de)cantando sobre solidão e abandono, guardam poderosos, profundos e complexos simbolismos. O blues pode e deve ser associado, sim, a performances profundamente emocionais, mas nunca se limitou a elas. Ao contrário da crença popular e do reforço retroalimentado de entusiastas, que consideram o blues algum tipo de expressão imediata de desgraça, a expressão de emoções fundamentais, ecos atemporais do sofrimento negro - na verdade, humano -, as convenções subjacentes ao blues, afirma Susan McClary (2002), o asseguram com firmeza dentro do amplo, profundo e complexo reino plurisemântico da cultura. Em que pesem disposições em contrário por parte dos aficionados do jazz, jornalistas, folcloristas e historiadores que, por décadas, geraram vasto corpo de literatura definindo, legitimando e avaliando a tradição do blues.

Se o apreciador médio do blues reconhece instantaneamente “sua” música, a partir de alguns critérios práticos (WALD, 2010), raramente foi capaz de situar seus contornos e

⁵ “*Crazy Blues*” (Mamie Smith, 1920).

limites (KEIL, 1966), muito menos elaborar sua história e desenvolvimento com o rigor teórico-metodológico que lhe é devido. De modo efetivo, muitos “equivocos produtivos” (VELHO, 1997) vinham da ausência de uma análise ampla e profunda e crítica reforçada, por tempo razoável, pela fragilidade das pesquisas por parte de várias disciplinas. Apesar de falas do senso comum serem possíveis momentos de se despejarem platitudes, preconceitos ou equivocos - e terreno fértil para, parafraseando Rubem Fonseca, “vastas emoções e pensamentos imperfeitos” - mostram-se igualmente um oportuno momento de rica reflexão sobre o tema discursado, inclusive em relação à busca das fontes primárias que ajudaram a formatar juízos valorativos e informativos.

Grata foi a surpresa de saber que o meu paulatino e crescente incômodo com relação a essas canônicas percepções construídas ao redor do blues não existia solitariamente. Muito felizmente, uma “terceira geração” de estudiosos me possibilitou contato com novas bibliografias que trouxeram (e trazem) novos e questionadores olhares e audições. Ou “pontos de escuta” (TRAVASSOS, 2005), sobretudo historiográficos e etnomusicológicos (OAKLEY, 1997; DAVIS, 2003; WALD, 2004; SCHWARTZ, 2007; GOIA, 2009; HAMILTON, 2009; DEVI, 2012; ABBOTT & SEROFF, 2017; MURRAY, 2017). E com significativa presença feminina (ainda que cause espécie um déficit quantitativo de autores e autoras negro(a)s). Esses(as) autores(as) paradigmaticamente emprestam ampla, complexa e profunda configuração que exige o blues e que colocam firmemente em xeque toda essa problemática construção, indo corajosa e salutarmente de encontro aos escritos das gerações anteriores.

As representações construídas sobre o gênero, desde sua gênese, emprestam ao blues características limitadas e limitantes, sobretudo a que trata a relação do blues com a sexualidade e com o erotismo, assim como ao humor que, quando confrontados com a musicologia e historiografia canônicas que emprestam ao blues um clamor musical “pungente” e “lamentoso”, apresentam alguns problemas estruturais sérios. Se, por um lado, o blues deu exemplos dos mais comoventes e catárticos vindos da canção popular, essa mesma tradição produziu milhares de canções de festa animadas, “*party blues*” (CHARTERS, 1959) cômicas e brejeiras, músicas de dança, se não otimistas, indubitavelmente irônico-celebrativas. Sim, a primeira música a ser chamada de blues parece ter sido lenta, mas não necessariamente triste - era um ritmo *sexy*, popular entre os dançarinos⁶ da classe trabalhadora afro-americana em Nova Orleans e várias outras partes do *Deep South* (DEVI, 2012). Depois que o ritmo, estilo e gênero se tornaram mania nacional a partir da década de 1910 em

⁶ Denominada *slow drag*, essa dança chegou mesmo a ser sinônimo de “blues” quando pensado o gênero, ainda como um ritmo coreográfico executado em *juke joints*. Tarei o *slow drag* à baila no decorrer da dissertação.

partituras, e desde 1920 em disco, as composições de blues eram tocadas em todos os tipos de tempos e ritmos, e esse alcance tem aumentado em seu desenvolvimento.

Essas novas revisões documentais e musicológicas demonstram aquilo que um *blues scholar* já deveria vivenciar de modo orgânico: o blues chegou à década de 1920, ou seja, ao disco, trazendo uma pequena história formativa como canção popular que remonta ao contexto do pós-escravidão (a partir de 1864). Ele revela um forte protagonismo feminino, uma ambientação também urbana de um (tacitamente considerado rural) *Deep South* que incipientemente se industrializava e dentro de um processo criativo que ia para além de antigos elementos folclóricos ou semi-autorais, como os *negro spirituals* e as *work songs* e *field hollers*, mas fortemente atrelado ao já sedimentado universo do entretenimento comercial, via *minstrel* e *vaudeville shows*. E, sobretudo e nessa perspectiva, foi também uma música concebida para dança e diversão, riso e excitação.

A partir dessa perspectiva tem-se que, para cada composição que versasse sobre desemprego, tragédias, abandono, desilusões amorosas e outras agruras afetivo-cotidianas, os músicos se ocupavam em compor e performar temas celebrativos do amor, mas não do amor romântico localizado na canção popular branca: tratava-se de temas alusivos ao amor sexual, maduro e franco, irônico e também engraçado, seja concebido em temas de andamento mais lento ou mais acelerado, mas ambos configurados para a dança. Ambientes como *juke joints* e *barrelhouses*, teatros e lonas de circo, cabarés e *house rent parties* foram *locus* de uma música coletiva (masculina e feminina) que se distanciava da imagem canônica do *bluesman* solitário dedilhando seu instrumento em seu pequeno lote de terra arado, como idealizado em Big Bill Broonzy e “suas duas mulas”. Imagem retroalimentada, como mostrarei, inclusive e principalmente pelos próprios músicos de blues, segundo conveniências e necessidades.

Música concebida por artistas andarilhos inseridos inclusive no contexto das Grandes Migrações ocorridas a partir de 1916 (HERZHAFT, 1986), o blues se espalhou rapidamente por diversos estados e regiões, rurais e urbanizadas, enquanto se sedimentava como gênero musical, com suas respectivas estruturas musicais e poéticas, temáticas e funções, performances e coreografias. Se, para o desgosto dos primeiros coletadores brancos que alimentavam o credo ideológico-estético de que essa música deveria trazer “imagens” folclóricas e rurais por parte de músicos, no máximo, semiprofissionais, cujas temáticas correspondentes evocassem desafios e alegrias nostálgicas desse universo, homens e mulheres do blues intercambiavam informações musicais e buscavam adentrar profissional e financeiramente em vários espaços artísticos, sobretudo o disco. E, notadamente no contexto da Grande Depressão (1929),urgia a necessidade de uma música alegre e escapista. O blues já

se caracterizava desde seus primórdios por um repertório de canções não apenas alegres, mas sobretudo de forte carga sexual: temas eróticos, maliciosos, repletos de duplos sentidos e de elaboradas e complexas imagens e metáforas sexuais. Não por acaso, essas peças não apenas causavam incômodos e feriam sensibilidades vitorianas de folcloristas como eram invisibilizadas e silenciadas quando coletadas. Não obstante, essa veia, ou vertente, maliciosa não apenas sobreviveu, por ser deveras lucrativa no formato disco, como esteve presente em vários tempos e espaços do blues, em seus inúmeros estilos e formatos. E, decerto, o estilo que simboliza o paroxismo do blues malicioso é o *hokum blues*.

3. “*Now some want to know just what we got: got good hokum and serve it hot*”⁷

Estilo de blues que conheceu enorme sucesso discográfico nas décadas de 1920 e 30, mas curiosa e sintomaticamente invisibilizado e/ou menosprezado pela historiografia canônica do blues, e com características bem determinantes e determinadas, o *hokum blues* era musicalmente feito para dançar e assim tomava empréstimo de recursos instrumentais de ritmos e estilos aparentados ao blues (SCHWARTZ, 2018), se valendo ainda e sobretudo de uma “sonoridade poética” de deliberado bom humor. Alegre, malicioso e por vezes pouco sutil, apelava essencialmente ao duplo sentido e a complexa linguagem de metáforas vernaculares afro-americanas (domésticas, culinárias, cotidianas, laborais), ao falar de práticas sexuais e homoafetividade, prostituição e cafetinagem⁸, jogatina, drogas e bebidas.

Apesar de situado como um estilo do blues, o *hokum* remonta a matrizes musicais, artísticas e folclóricas deste, perpassando assim pelas baladas europeias; canções escravas; *minstrel shows*, *vaudeville shows* e *medicine shows*; e pelos proto-bluesmen chamados *songsters* (“cantadores”). Na realidade, o nome “oficial” *hokum blues* fora criado em retrospecto pela indústria discográfica, nos anos 1960 (WALD, 2010): o termo *hokum* era de fato expressão corrente entre os afro-americanos havia décadas, mas não designava formalmente o estilo entre os músicos *insiders*, e sim uma gíria nativa ou expressão vernacular que indicava sobretudo a burla e a troça. Mas a ideia de uma música que forjasse toda uma performance musical e coreográfica repleta de humor e malícia era uma realidade tão antiga quanto difundida e sobretudo muito cara ao *ethos* afro-americano.

O sucesso desmedido e inesperado de um tema específico de 1928, “*It’s Tight Like That*”, composto e performado por Tampa Red e “Georgia Tom” Dorsey, colocou em relevo

⁷ “Agora, alguns querem saber o que temos: temos um bom hokum servido quente” (“*Eagle Riding Papa*”, Big Bill Broonzy, 1930).

⁸ O trabalho sexual sempre esteve como pano de fundo de etnografias, historiografias e biografias do blues. Sobre sua centralidade sócio-musical na poética e performance, ver Govenar (2019) e Curtis (2021).

não apenas o *city blues* executado na nortista Chicago, cidade que desde a década de 1910 (ROWE, 1981) recebia levas de migrantes sulistas e, conseqüentemente, sua música: remetia também a parte substancial da “vertente maliciosa” (LEME, 2003) que tinha enorme e profundo e antigo lastro folclórico, agora remodelado musical e poeticamente para o contexto urbano, com todas suas gírias, expressões e personagens que mesmo assim trafegavam com tranquilidade pelo imaginário citadino e rural. No entanto, essas características presentes na composição e nas dezenas de gravações subsquentes inspiradas nela não foram suficientes para alocar não apenas “*It’s Tight Like That*” mas todo o *hokum blues* como um estilo digno de figurar na bibliografia “oficial” do blues ao longo das décadas vindouras.

Habitando rápidas menções, notas de rodapé e alusões invarivelmente depreciativas e de esnobe condescendência, repletas de juízo de valor, a presença do *hokum blues* na literatura do blues entrega um lugar de fala muito sintomático e característico: em imensa maioria, os autores ainda se apegam ao credo de que o blues “autêntico” é aquele oriundo do Delta rural, dramático, masculino e existencial, quando sabe-se que no próprio *Delta blues* pululavam exemplares de *hokum blues* (seja no repertório de um “dramático” Charley Patton, de um “existencial” Robert Johnson ou, obviamente, do “*double-entendre blues king*” Bo Carter). Cabe aqui antecipar um paradoxo apontado por Stephan Calt (2002), o qual concordo. Taxado de *low-down* pela literatura do canônica, o *hokum blues* seria menos “baixo” e “desprezível” que os blues ditos “mais sérios”. A letra do *country blues* convencional está repleta de toda sorte de animosidades (misoginia, rivalidade masculina e até valorização entre negros de pele mais clara e mais escura) que refletem/reforçam outro estereótipo datado do racismo: o dos negros como beligerantes e ruidosos. Trata-se, penso, de estranha reflexão étnica, operada por *outsiders*, de que o *country blues* rancoroso e bélico deva ser enaltecido por sua sinceridade expressiva, enquanto que o descontraído e (relativamente) inócuo *hokum blues* mereça ser descartado como “mero repositório de canções pornográficas banais”.

Dentre as várias menções, ou omissões, referentes ao estilo, duas merecem ser destacadas: a de que o citadino *hokum blues* nem mesmo se figuraria como blues “autêntico” e sim como um produto criado pela (nascente e já maquiavélica) indústria musical, guardando assim estreita afinidade com o antigo discurso de folcloristas e historiadores e jornalistas do início do século, reativos à modernidade e seus artefatos. A outra crítica fundamental ao *hokum blues*, muito atrelada à anterior, é que este não traria consigo nenhum lastro folclórico pré-industrial, elementos característicos (estéticos, discursivos etc.) que o configurariam como uma manifestação musical e cultural legítima da tradição afro-americana.

Esse estudo que ora se inicia se propõe justamente a analisar o *hokum blues* de Tampa Red, Georgia Tom, Big Bill Broionzy e cia., partindo do pressuposto de que não apenas se trata de um estilo intrinsecamente imerso no universo étnico dos músicos do blues, mesmo que feito em ambiente urbano nortista, como é uma manifestação musical que dialoga profundamente com a linguagem vernacular do afro-americano que remete à escravidão. Ou seja, é um estilo musical amplamente ligado, no tempo e espaço, não apenas ao blues, mas às matrizes musicais que lhe deram forma e conteúdo. Howard S. Becker (1999) defende a possibilidade de cientistas sociais construírem métodos próprios, métodos esses adequados a resolver questionamentos apontados por eles próprios: minha empreitada, fundamentada em diversas áreas do conhecimento, assim lançará mão de reflexões que dialogam sobretudo com a Etnomusicologia, Antropologia, Musicologia Histórica e História, assim como com a própria Sociologia e aos Estudos Literários e, ao final, à Semiologia Musical. Para tanto, a presente pesquisa foi estruturada da seguinte maneira:

4. Estrutura capitular

Para o Capítulo 1, reservei espaço para tentar discorrer amplamente sobre o blues, a partir de, senão de um paradoxal recorte, um prisma: ao invés de buscar uma convencional e histórica descrição analítica desse secular gênero musical, optei por uma análise histórico-antropológica e etnomusicológica tendo como fio condutor o caractere erótico do blues. Buscando um diálogo com autore(a)s e conceitos dessas disciplinas escolhidas, enfrentarei a missão de tentar configurar o blues - agora sim num recorte temporal que engloba um pouco de sua pré-história e elementos formadores até a década de 1930 - a partir de sua linguagem, estética e discurso calcado na sexualidade ou, melhor dizendo, no erotismo, enquanto representação dessa sexualidade. O objetivo principal desse capítulo inicial é ambicionar emprestar ao blues uma possibilidade analítica, lançando mão de conceitos como “*insider*” x “*outsider*”; “experiência próxima” x “experiência distante”; “descrição densa”; “equívocos produtivos”; *signifying*; de reflexões acerca de erotismo x malícia x obscenidade; dança e performance. Análise que julgo tão original quanto necessária, uma vez que estudos que relacionem blues com sexualidade são, senão escassos, pulverizados na vasta bibliografia que trata direta ou diretamente dessa música (estudos feministas, sociológicos, literários etc.). Tentar condensá-lo em pesquisa específica pode contribuir para maiores e melhores compreensões desta estreita relação.

Munido desses referenciais analíticos e reflexivos, partirei para o Capítulo 2, quando tentarei, agora operando um recorte, refletir sobre o *hokum blues*, o citado estilo de blues que,

salvo a muito honrosa exceção creditada a Roberta Freund Schwartz (2018), ainda não havia merecido um estudo acadêmico específico. Pelas lentes da (nova) Musicologia Histórica, a autora cometeu um luminoso artigo dedicado ao *hokum blues* e que serviu como espécie de guia que iluminou significativamente minhas reflexões. Ainda que seja um estilo de blues urbano circunscrito a um tempo histórico e espaço cultural específicos, faz-se-á necessária uma contextualização histórica mais abrangente, porque retrospectiva, uma vez que o estilo musical guarda estreita relação com outros elementos e personagens, anteriores e caros à cultura afro-americana.

Ainda na seara do protagonismo feminino que se atreveu a confrontar as “vacas sagradas” masculinas dos estudos sobre blues, Roberta Schwartz encontra par à altura em Marybeth Hamilton (2009). A historiadora contribuirá enormemente ao apresentar provocativas leituras sobre novas e velhas documentações referentes ao blues, notadamente no que se refere a relação blues e sexualidade. Esse capítulo objetiva então se debruçar sobre um (aparentemente inusitado) estilo de blues permeado pela malícia, humor e animação, se valendo do diálogo da História, Musicologia Histórica, Etnomusicologia e Antropologia, agora apostando em conceitos como “fabricação da autenticidade”, “invenção das tradições”; “vertente maliciosa”, “identidade étnica” e “fricção étnica” ; e refletindo sobre a noção de autenticidade e sobre os significados do humor.

Por fim, chegarei aos capítulos 3 e 4, com um norte mais (etno)musicológico. Com a decisão de dividir estes capítulos-chave em duas partes -, assim como o fiz com os capítulos 1 e 2 - penso na primeira como mais generalista, que emprestará grande importância a uma análise musicológica mais ampla do blues, mas norteada pela ideia de “equivoco produtivo”, buscando assim uma unidade analítica que permita trabalhar conceito(s) de “significação musical”. Desse modo, haverá um esforço que vai contra o senso comum em torno do blues, ao tentar buscar suas categorizações, elementos estruturais, “níveis de sentido”, seu situar-se nos conceitos de “gênero” e “estilo” etc. Já a segunda parte (Capítulo 4), quando retomarei as discussões sobre o *hokum blues*, recorrerei, entre outros, às metodologias de análise da Semiologia Musical, como o “modelo tripartite” e a análise “musemática”, que localizam elementos do *vaudeville-blues* e outras manifestações na estrutura interna de “*It’s Tight Like That*”, que não por acaso nomeia essa minha dissertação.

Até então privilegiando uma análise externalista do blues, em que fatores históricos, sociais, culturais, geográficos, étnico-raciais, políticos e econômicos serviram de condicionantes externos à configuração desse gênero musical, buscarei no derradeiro capítulo refutar, com argumentações e ferramentas (etno)musicológicas e semiológicas duas das

principais, e já mencionadas anteriormente, críticas feitas ao *hokum blues* em geral, e à “*It’s Tight Like That*” em particular: a de que ambos não se configurariam como blues “autêntico” e sim como produtos criados pela indústria do disco; e de que não trariam consigo nenhum lastro folclórico pré-industrial, elementos característicos estéticos e discursivos que os configurariam como manifestação musical e cultural legítima da tradição afro-americana. Para tanto, recorrerei à Semiologia Musical, mais especificamente ao “modelo tripartite” e à análise “musemática”, propostas respectivamente por Jean Jacques Nattiez e Phillip Tagg, que localizam elementos de vários estilos e gêneros na estrutura interna de “*It’s Tight Like That*”.

Ainda assim, será um capítulo-chave que inescapavelmente emprestará também grande importância à “significação” musical: ao buscar aprofundar mais sobre a compreensão estrutural do blues (suas características intrínsecas), depositará grandes esforços para entender que essa compreensão está inextricavelmente relacionada a fatores psicossociais pois, parafraseando a escritora Hazel Carby (1998), diferentes formas culturais negociam e resolvem conjuntos muito diferentes de contradições sociais... e musicais. Será portanto muito oportuna a presença da Antropologia das Emoções e da Etnomusicologia.

5. Explicado e justificado

Em tempo presente, em que se busca legítima, necessária e urgente correção política, reparação histórica e lugar de fala, mormente quando os atores contemplados nessa trama social atuam em ambiente permeado de assimetrias várias, penso ser oportuno e basilar, mesmo imprescindível, justificar minha pesquisa a partir de uma preocupação vivencial. Preocupação que trago de há muito, notadamente quando retornei ao ambiente acadêmico que, muito felizmente, se tornou *locus* de debates sobre questões de gênero, cor, classe, orientação sexual etc., protagonizado por agentes diretamente envolvidos nessas prementes pautas. Preocupação que tentarei elaborar abaixo.

Quando busco estudar o blues a partir de seu caractere erótico, sempre tento não incorrer no risco de reforçar um dos principais e mais perversos aspectos que permeiam a história da diáspora africana: o da sexualização do(a) negro(a), mesmo que por meio de uma autocomplacente “negrofilia” (conceito que tratarei mais adiante). Muito já se escreveu sobre o tema - felizmente, por parte de autores e autoras negro(a)s, sob os mais diversos prismas e pelas disciplinas mais diversas. Não foi incomum, em minha trajetória de pesquisa, reservar um tempo para esclarecer ao meu/minha interlocutor/interlocutora de que meu estudo, longe de reforçar estereótipos, busca refletir sobre uma dado concreto, ainda que pouco explorado - talvez por isso mesmo, pois percebo um excesso de pudor em entrar num assunto complexo,

delicado e traumático, qual seja: a relação igualmente complexa, delicada e traumática, mas também repleta de significações positivas, que é a relação do blues com a sexualidade, com o erotismo, presente histórica e culturalmente em sua música, poética, dança e performance.

Susan McClary e Robert Walser, em oportuno artigo (1994), fazem, por meio de revisão bibliográfica, um apelo à necessidade de a Musicologia voltar seu foco de atenção e interesse ao corpo, espécie de mediador entre a música e a dança, todos elementos muito caros às manifestações artísticas africana e afro-americana. Os musicólogos elencam trabalhos que trazem a centralidade do movimento cinético para os vários gêneros da música negra e que contribuiriam muito para a disciplina da teoria musical, notoriamente negligenciadora do ritmo em favor de padrões abstratos associados ao tom e à forma (na Musicologia Histórica brasileira, a situação não seria diferente, quando o número de pesquisas abordando questões de gênero e corpo não apresenta grande volume, assevera Budasz [2009]). Esse desprestígio, mesmo rejeição, do corpo, diz muito não somente sobre a história da música europeia, mas de como a cultura ocidental trata enviesadamente esse tópico, notadamente quando o assunto é o corpo/arte de matriz africana, ou melhor, afro-diaspórica, que remonta ao período colonizador: aos relatos de exploradores, comerciantes e missionários que, acostumados a códigos particulares de propriedade física, não poupavam adjetivos a música e dança africanas: “lascivas”, “selvagens”; “ausentes de cultura”, “primitivas” etc.

No entanto, outra atitude generalizada em relação à música de matriz afro-diaspórica, muito mais simpática à primeira vista, relaciona-se a movimentos de oposição que buscam resgatar o corpo da tirania da razão institucionalizada, operado para garantir os fundamentos do capitalismo (MCCLARY e WALSER, 1994): uma guinada para o primitivismo no início do século XX se fiava na crença de que a civilização havia sufocado os sentimentos de prazeres físicos que deveriam ser o direito de nascença de todos os seres humanos. A libertação do corpo - mais especificamente, o corpo sexualizado - torna-se assim um tema crucial para agentes de várias vertentes artísticas, europeias e estadunidenses, como o escritor *beat* Jack Kerouac (2004), que invejava a profundidade da experiência que acreditava ser prerrogativa apenas dos negros:

Num entardecer lilás caminhei com todos os músculos doloridos entre as luzes da 27 com a Welton no bairro negro de Denver, desejando ser um negro, sentindo que o melhor que o mundo branco tinha a me oferecer não era êxtase suficiente para mim, não era vida suficiente, nem alegria, excitação, escuridão, música, não era noite o suficiente... (KEROUAC, 2004, p. 223).

Entusiastas de tais credos muitas vezes adotaram as músicas afro-americanas como espaços onde o corpo ainda podia ser vivenciado como primordial, a natureza intocada pelas restrições da cultura. Embora tais atitudes possam por vezes contribuir para promover a apreciação da música negra, o ônus é enorme. Em tais relatos, mente e cultura ainda permanecem propriedade exclusiva do discurso eurocêntrico, enquanto o corpo dançante é romantizado como o que restou quando os fardos da razão e civilização foram postos de lado.

A historiadora Petrine Archer-Straw (2000) resgatou a expressão “*negrophilia*” para nominar o interesse de uma parcela da intelectualidade branca pela cultura africana, quando antigos estereótipos sobre a população negra, no século XIX, passaram a conviver com modernas manifestações influenciadas pela arte africana e cultura afro-americana contemporânea, notadamente o jazz, a partir das duas primeiras décadas do século XX. O estilo “africano”, visto como belo, primitivo, sensual e emocional, passou a estar presente em diversos campos: da pintura, escultura e fotografia a música popular e dança; da propaganda, mobiliário e moda a literatura e teatro.

A expressão “negrofilia” era utilizada pelas próprias vanguardas artísticas e intelectuais. Mas, como salienta a também historiadora Martha Abreu (2017), elas assim continuavam a se relacionar, de forma racializada, com expressões das culturas africanas e afro-americanas; e de forma estereotipada e desigual: ao lado de empresários e plateias brancas, reforçavam e mantinham uma utilização sexual e comercial da cultura negra, associada a primitivismo, exóticos mistérios e fantasias selvagens, algo que, em enorme medida e ironicamente, os aproximava do credo dos já citados exploradores, comerciantes e missionários colonizadores. As vanguardas tendiam então a considerar os negros como seres mais passionais e mais sexualizados, inspiradores de novas e necessárias sensações e emoções modernas, com suas danças e ritmos musicais.

A negrofilia surge num momento em que intelectuais identificados com os valores da modernidade buscavam novos rumos à civilização europeia, ameaçada pela racionalidade e limitação moral, em trauma pós-Primeira Grande Guerra. Nesse movimento, trouxeram para si o ritmo e a emoção musical, identificados e valorizados, de forma racista e biologicista, como traços naturais dos negros. Assim, arremata Martha Abreu, mesmo atraentes e valorizadas, as culturas dos povos africanos e afro-americanos, com toda suas “místicas transgressoras” de primitivismo, espontaneidade, exotismo e sensualidade, continuavam situadas fora das fronteiras civilizacionais das sociedades: o interesse pelo primitivo, acompanhado da ideia do moderno, tornou-se a rota pela qual brancos europeus guiavam as

representações de sua própria superioridade e se sentiam autorizados a se envolver com essas estéticas, danças e músicas.

Ao fim e ao cabo, as duas narrativas são problemáticas: de um lado, a ancestral sexualização do negro que remonta à escravidão e que reforçava uma animalização de um ser comandado por instintos básicos, fazedores de uma música primitiva e selvagem e emotiva; do outro, uma parcela (também branca) da intelectualidade que celebrava essa corporalidade e sexualidade “naturais”, reforçando e reproduzindo essa cisão ocidental entre corpo e mente: o lado racional era prerrogativa branca, da música ocidental branca, de concerto; o lado primitivo (instintivo, emocional, sensual, erótico e corporal) era atributo da música de afro-diaspórica. Existia, ou resistia, assim, a dicotomia. A negrofilia percebia como vital essa contaminação por sobre a “economia de emoções” advinda “processo civilizador ocidental”, escrutinado por Norbert Elias (1990). Ao branco cabia o intelecto e o comedimento; ao negro, o corpo e a emoção.

O primeiro passo para sair dessa armadilha de polaridades, defendem McClary e Walser (1994), é reconhecer que a música negra não é o inconsciente universal ou o corpo primitivo projetado por românticos de várias tendências, mas sim um conjunto de práticas altamente disciplinadas; esta forma muito diferente de organizar o mundo serve de base a um tecido cultural complexo que não é menos intrincado, nem menos intelectualmente mediado do que a herança helênica-cristã que originou as formas culturais europeias. E a oposição binária de mente e corpo que governa a condenação sobre a música negra continua em vigor, alertam ainda McClary e Walser: mesmo quando invertidos, os termos estão sempre prontos para voltar às suas posições mais usuais.

Mas existe junto a elas, percebo, uma terceira via, igualmente problemática e antiga, a que me permito chamar de “dessexualização” do negro. Parcela significativa da classe média afro-americana do período - urbana, nortista e intelectualizada - rechaçava, já nos anos 1920, essa sexualização presente na arte, discurso e estética negras por associar ao primitivismo e escravidão, à falta de educação e refinamento, a um histrionismo e menestrelismo vergonhosos, segundo preceitos originais brancos. A virulência dessas reações revelaria o medo, por parte desses atores sociais negros, de que artefatos como os *race records* refletissem negativamente sobre eles: determinados a propagar uma convicção, então impopular, de que negros eram tão “bons” quanto brancos em todos os aspectos (e, portanto, com direitos iguais), eles dificilmente poderiam lidar de forma desapaixonada com o tema da sexualidade na música negra ou na sociedade. A “imoralidade” sexual dos negros, seu estereótipo de lascivo, há muito vistos como emblema de inferioridade racial, eram credo

basilar da percepção anglo-saxônica que remontaria até Otelo (CALT, 2002). Buscavam assim, lembra Hazel Carby (1998), uma arte mais comedida ou cerebral, que não comprometeria publicamente caso reconhecessem sua sexualidade e sensualidade dentro do discurso sexual racista, ratificando assim que, de fato, seriam criaturas primitivas e exóticas e eróticas. Muitos afro-americanos internalizaram atitudes repressivas em relação ao corpo (do cristianismo protestante e de Platão), levando-os a repudiar os aspectos corporais da cultura negra: por um lado, a música negra é considerada apenas corpo e, por outro, nada tem a ver com o corpo.

De forma vivencial, e voltando ao início de minha explanação nesse tópico, localizo significativa reatividade por parte de muitos intelectuais e artistas e outros agentes ligados direta ou indiretamente à militância negra e/ou feminista que, me olhando de soslaio, insistem em dissociar arte e sexualidade negras, principalmente quando analisadas por um pesquisador e homem branco (eu, no caso). A antropóloga Elizabeth Travassos, refletindo sobre as danças de umbigada (*apud* SILVA, 2010), trata da sexualização da dança de africanos, de seus descendentes e mestiços: “se rude é africano e se langoroso é mestiço” (p. 236). Segundo Travassos, os movimentos de quadris e nádegas nas danças africanas e afro-americanas sempre chamaram a atenção de europeus, que tendiam a ler tal comportamento corporal como erótico. Em que pese existir algo que possa ser chamado de sensual em muitas manifestações, seria para ela importante considerar que essa sensualidade durante muito tempo teve especial destaque nas observações, desencadeando por conseguinte a erotização da dança negra, sendo fato que essa ideia, que antecede o gesto, passou a fazer parte do próprio gesto, “pois não se concebe que imagens e discursos construídos em torno da umbigada não alterem o modo de experimentá-la como dançarino ou como espectador” (p. 236).

Ainda que legítima, a argumentação de Travassos se mostra insuficiente para abarcar a complexidade e profundidade do tema: um obstáculo a esse entendimento é o conjunto de mitos frequentemente projetados por brancos sobre afro-americanos em um complexo mecanismo de negação e desejo; mitos que, sim, existem sobre a sexualidade negra, e que infelizmente ajudam a manter empobrecidas todas as discussões sobre fisicalidade e sexualidade. Discutir sobre elas não é sinônimo de reforçá-las. Felizmente, muitos autore(a)s negro(a)s contemporâneo(a)s buscam identitariamente recuperar, especialmente dentro da cultura comercial, a alegria, o prazer e até mesmo o poder erótico da música negra⁹. Eles reconhecem o fato de que fisicalidade e sexualidade são campos discursivos tremendamente

⁹ Ver em Dent (ed., 1992) uma coleção de ensaios que reúne artistas e críticos afro-americanos sobre o tema.

complexos, mas discutir aspectos eróticos ou corporais de textos ou performances culturais não é reduzi-los, sendo necessário produzir relatos de interação histórica e social, ricos e matizados o suficiente para apoiar leituras críticas detalhadas. Torná-las tabus em nada contribui.

Se na América Latina a presença de trabalhos enfocando questões de gênero e corpo na música brasileira vem aumentando, ainda persiste uma ausência gritante dos estudos sobre sexualidade, notadamente feministas (BUDASZ, 2009). Já a música negra americana, especificamente o blues, vem merecendo especial atenção por parte de autoras femininas (Musicologia, Musicologia Histórica, História, Antropologia, Filosofia), que estão reconfigurando o entendimento sobre o blues e suas personagens e contextos, sobretudo o olhar depositado sobre o protagonismo das mulheres do blues e sua relação com a sexualidade e corporalidade. Essas autoras trazem esses aspectos do blues como um dado em si, inescapável: uma música de afro-diaspórica onde a dualidade entre corpo e mente não se sustenta, uma música intrinsecamente associada a concepção de corporalidade manifesta historicamente na dança, com forte carga de sexualidade. Uma bagagem cultural que em alguma medida persistiu e vingou. A música/dança afro-americana celebra e resgata consciente ou inconscientemente essa sexualidade atávica de forma saudável, porque necessária. Corpo e mente e uma sexualidade necessária, não recalcada, como formas de união, de potência, de espiritualidade dialogando com o mundano carnal, exalando beleza e superação, comunhão e elevação espiritual, alegria e humor.

Um significativo complicador nesse imbróglio é que o extraordinário impacto do blues na cultura popular surgiu precisamente por causa de sua presença na indústria cultural: sem as ferramentas de mediação de massa e sua motivação baseada no lucro, a maioria do público não teria sido exposta, por exemplo, às “vertentes maliciosas” do blues, bem como ao famigerado *hokum blues*. A mediação comercial impede que muitos críticos culturais reconheçam a significação sociopolítica e cultural dessa poderosa infusão de sensibilidades de um grupo que, de outra forma, ficaria silenciado em grande medida. O blues, cuja trajetória predominou em expressiva “paisagem sonora” artístico-cultural dos EUA nas primeiras décadas do século XX, não pode ser explicado simplesmente em termos de tradições orais *folk* e memórias sedimentadas de comunidades específicas: essa manifestação foi sendo também profundamente moldada por seu contato com a mediação de massa, para desespero, incômodo e estupefação de vários grupos socioculturais, cujos seus principais personagens, além de

fatos e cenários despontados, aparecerão ao longo dessa dissertação, que buscará captar, reconstituir e compreender o processo de produção, circulação e recepção da cultura *bluesy*.

Por fim, postula-se que um trabalho de pesquisa acadêmica necessite estar sustentando por três pilares: exequibilidade, originalidade e relevância. Sem querer correr o risco de soar cabotino, essa minha pesquisa, que objetiva principalmente refletir etnomusicologicamente sobre a relação blues e sexualidade/erotismo e humor, insinua estar no caminho indicado: me cerquei, para torna-la exequível, de vasta e diversificada bibliografia, uma vez que essa abordagem relacional se revelou escassa, quando tive de lançar mão de várias disciplinas para alinhava-las; daí localizo o segundo pilar, a originalidade; quanto a relevância, ousou afirmar, pelo relatado anteriormente, que entender o blues pelo erotismo, ou o erotismo pelo blues, contribuiria para redimensionar o entendimento musical por meio dessa representação artístico-cultural da sexualidade.

É o que, com essa minha “etnomusicologia histórica”, parafraseando Carlos Sandroni (2001), pretendo investigar, a partir de agora.

CAPÍTULO 1 – O BLUES

“A História é sobre algo que nunca aconteceu contado por alguém que não estava lá” (Ramon Gomez de La Serna)

*“I ain’t going to tell you no story; tell you no doggone lie
Say when you get to loving, man, I near about die” (Texas Alexander, “Easy Rider Blues”, 1934)*

Intro

Novos estudos historiográficos, socioantropológicos e (etno)musicológicos, realizados nas últimas décadas, têm emprestado significativos e paradigmáticos olhares (e escutas) ao secular, estrutural e influente gênero musical conhecido como blues. Sobretudo as pesquisas diversas efetivadas por mulheres como Roberta Schwartz, Marybeth Hamilton, Angela Davis, Regina Bendix e Susan McClary, autoras que ajustaram o foco sobre quatro pontos de vista. Ou “pontos de escuta”: utilizo aqui tropo emprestado de Elizabeth Travassos (2005), que propõe substituir a metaforização do conhecimento através do olho e visão, e assim “indicar que a posição do ouvinte (num campo profissional, eixo geracional etc.) condiciona sua audição” (p. 94). São “pontos de escuta” que considero como determinantes para a construção de uma representação do blues que se sedimentou de forma algo dogmática ao longo das décadas, tanto entre o senso comum, como entre o senso comum acadêmico/intelectual. Esses “pontos de escuta” seriam a percepção do blues como uma música primordialmente lamentosa, de bases folclórica e rural, e uma manifestação pioneiramente masculina.

O aspecto (romanceadamente) lamentoso do blues se mostra (perigosamente) problemático quando termina, em um reducionismo que julgo falacioso, por invisibilizar e silenciar outro aspecto ambigualmente presente nessa música, desde os seus primórdios, desde mesmo sua pré-história, a saber: o caractere erótico. A representação do desejo sexual é, ao contrário do apregoado pela literatura canônica do blues, onipresente em todas as épocas e dezenas de estilos regionais, seja em forma de canções celebrativamente brejeiras, temas dubiamente melancólicos, em peças para lascivas *blues dances* ou em performances realizadas em seus redutos étnicos. Muito já se tratou, convém admitir, sobre a temática erótica no blues: das dezenas de livros importantes já publicados, o discurso erótico de fato fora contemplado; no entanto, uma atenção mais holística que englobasse também a estética e linguagem, inclusa aí uma análise etnomusicológica, quase que invariavelmente foi preterida.

Esse capítulo inicial busca a compreensão do blues como um fenômeno maior mas, paradoxalmente, a partir de um recorte. Para além do aspecto musicológico tradicional, que se fia tradicionalmente numa análise internalista/estrutural de um gênero, que percebo também

como (arriscadamente) reducionista, buscarei o auxílio sobretudo da História e da Antropologia para uma ampliação da concepção e percepção do blues, assim como de sua semântica e hermenêutica. Postulo que somente um fecundo diálogo (etno)musicológico e sócio-histórico possibilitará trazer com segurança para a discussão outros eixos, ou categorias, de investigação que se somariam: música, história, poética, dança e performance, centrados na tríade reflexiva estrutura, processo, função e significado. Assim, creio, poderei proceder uma análise do aspecto marcante de sua estética e linguagem: a agridoce ambiguidade discursiva, emotiva e comportamental, linguagem culturalmente codificada cujo fio condutor é esse recorte no caractere erótico, abordando a estreita relação da estética, linguagem e discurso erotizados do blues com a construção social, histórica, política e cultural da identidade étnica, moral e sexual do afro-americano.

1. Erotismo, malícia e obscenidade no blues

Interessante seria, antes de tudo, abrir parênteses para tratar conceitualmente de “malícia”, “obscenidade” e “erotismo” que, além do “humor” (categoria trabalhada no Capítulo 2), são elementos geohistoricamente presentes - e/ou negativamente discriminados - no blues. A malícia, em forma de discurso, consistiria em uma obscenidade disfarçada, sustenta Dino Preti (1984), ao afirmar que o “discurso da malícia se apresenta como um processo de comunicação lacunosa, onde o destinatário [...] é chamado a intervir” (p. 109). O sociolinguista enfatiza ainda a interação entre interlocutores proporcionada por esse tipo de comunicação lacunosa e a participação do destinatário na construção do sentido do texto:

Para a compreensão das possíveis intenções do falante em manifestar determinado significado “oculto”, é necessário que entre ele e o destinatário haja pressupostos comuns a propósito do conteúdo enunciado (p. 107) [...] observa-se a vantagem dessa mensagem “dita”, mas “não dita”, ressalvada a responsabilidade do autor e transferida para o destinatário [...] a iniciativa de “entender” o que não foi explicitado (PRETI, 1984, p. 110).

Preti salienta, ainda, o aspecto lúdico produzido pelo emprego do duplo sentido:

O discurso da malícia [...] pode ser caracterizado como um aspecto do próprio “jogo da malícia” e com isso estaríamos entrando na função lúdica da linguagem. Fundamentalmente tal “jogo” consistiria em dizer coisas que pudessem ter um duplo significado: um primeiro, normal, literal, explícito; um segundo, implícito, intencionalmente escondido (p. 111).

Já a respeito da obscenidade, o linguista Dominique Maingueneau (2010) afirma que essa é um modo imemorial e universal de dizer a sexualidade. Ela se baseia num

[...] patrimônio partilhado pelos membros de uma mesma comunidade cultural. Suas práticas radicalmente conviviais, fundadas em uma convivência, enraízam-se na oralidade. É claro que nada impede que canções ou brincadeiras depravadas sejam acessoriamente compiladas em um livro, mas sua realidade comunicacional fundamental é a de um prazer partilhado por um grupo de pares (p.25).

No caso do nascente blues, poderíamos acrescentar também o disco como artefato, que materializou e eternizou manifestações até recentemente folclóricas, obscenas e/ou eróticas, a partir de qual “experiência” se reflete, se “próxima” ou “distante”.

Ainda em Maingueneau, temos o erotismo como o modo de representação da sexualidade mais adequado aos padrões estabelecidos pela sociedade, um modo

[...] de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão (p. 33).

Ao longo da história do blues, a linguagem erótica se fez maciçamente presente, tendo para/por isso de operar série de complexas e delicadas negociações sociais e étnicas, e notadamente a partir da entrada do blues no mundo discográfico, seja nas gravações de campo como nos catálogos de *race records*. Texto erótico entendido aqui como tecido (textura) que traz um conjunto de relações significativas que busca organizar, por meio da linguagem, uma representação cultural da sexualidade. Para o escritor Jesus Antonio Durigan (1985), costuma-se pôr a representação erótica a nível das coisas não sérias, rebaixada às manifestações imorais, menores, desagregadoras e perigosas, ou incentivada até saturação restritiva:

A relação entre prefixação de espaço para representação sexual e comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, não-dito, entrelinhas e sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como características absolutas (DURIGAN, 1985, p. 11).

Curioso notar o quão complexa e por vezes incongruente é a percepção sobre a relação blues e sexualidade/erotismo, por parte de comentaristas canônicos, se confrontados com as “maquinações” da indústria musical. O crítico de jazz Rudy Blesh (1949) dizia que o *city blues* (Capítulo 2) padecia da falta de sentimento profundo e mensagem, uma vez que alguns bons cantores “naturais” foram corrompidos pelos costumes da cidade, caindo no canto barato. Para ele, esses blues, sejam vulgarizações pela ênfase na pornografia, ou em uma

sofisticação esperta e trivial, representam tipo decadente da forma “autêntica”, tendo essa forma de inferência se tornado tão prevalente em certos círculos de artistas de blues, que no jargão musical comercial da época, obscenidade em letras de músicas ou padrões de comédia foi chamada “*blue*” (retomaremos esse ponto mais adiante). Se a referência ao sexo, conclui Blesh, em muitos bons blues é de uma naturalidade inconsciente temperada pelo humor negro nativo, o blues citadino, “escorregadio” e “superficial”, seria a degeneração da forma altamente expressiva do blues “autêntico” em mero entretenimento, sendo a performance igualmente superficial, além de arrastada e sem imaginação.

2. “Notas tristes” (e iniciais): o blues enquanto “lamentoso”

Em 1912, o *white minstrel* Leroy “Lasses” White registrou pioneiramente um blues de 12 compassos que trazia: “*The blues ain’t nothing but a good man feeling bad*” (GRACYK, 2000). Vinte e quatro anos depois, o *Delta bluesman* Robert Johnson cantou: “*Some people tells you the worried blues ain’t so bad/ But it’s the worst feelin’ a good man’ most ever had*”¹⁰. Entre eles Ida Cox, a *classic blues singer*, entoou: “*Oh the blues ain’t nothin’ but your lover on your mind (2x)/ The man that keeps you worried, and always cryin’*”¹¹. E, decerto, a mais simbólica e celebrada asserção partiria de Leadbelly (*apud* BERENDT, 1975), pioneiro *bluesman* a adentrar no mundo da intelectualidade da esquerda branca dos anos 1940:

Nenhum homem branco é possuído pelo blues, porque o branco não tem preocupações. Quando você está deitado na cama e não consegue dormir, você se vira de um lado para o outro. O que há com você? Você está envolvido pelo blues. Cedo, quando você acorda e se senta na cama, seus familiares ou amigos estão próximos a você; mas, sem saber por que, você não quer falar com ninguém. O que há com você? Você está possuído pelo blues. Quando você se senta para o almoço, a comida está sobre a mesa; mas você se levanta e vai, dizendo “Deus, tenha pena de mim, eu não consigo dormir e nem comer; o que é que há comigo?” Você está envolvido pelo blues (p. 124).

Todas essas respostas foram reproduzidas em historiografias¹², replicadas ao longo dos anos por outros performers e continuam a representar as mais amplas e legitimadas definições

¹⁰ Algo como: “*Alguns lhes dirão que este blues atormentado não é tão terrível? Mas é o pior sentimento que um homem pode jamais experimentar*” (“*Walking Blues*”, Robert Johnson, 1936).

¹¹ “*Oh, o blues não é nada além de seu amante em sua mente (2x) / O homem que te mantém preocupada, e sempre chorando*” (“*Blues Ain’t Nothin’ Else But!*”, Ida Cox, 1925).

¹² Existe vasta historiografia do blues, de canônica a revisionista, com ricas análises sociológicas e etnomusicológicas: Charters (1959); Oliver (1960); Keil (1966); Ferris (1978); Palmer (1981); Evans (1982); Lomax (1993); Oakley (1997); Davis (1998); Davis (2003); George (2003); Wald (2004); Schwartz (2007); Goia (2009); Hamilton (2009); Devi (2012); Abbott & Seroff (2017); Murray (2017). Apesar de modesta, a bibliografia disponível em português está relativamente bem representada: Jones (1964); Miller (1975); Herzhaft

do blues, como música que expressa uma emoção tormentosa universal¹³. Uma vez que retomarei com mais profundidade este ponto mais adiante (tópico 5), me limito nesse espaço inicial, e desde já, a questionar a completude desses postulados, em que pesem partirem de seus principais protagonistas. Ou seja, de uma perspectiva do *insider*. Já para muitos *outsiders*, para quem “blues” é sinônimo de “melancolia” e “tristeza”, podem não achar engraçado saber que grande proporção de temas dessa música é humorística (BEAUMONT, 2006). Mesmo um *bluesman* celebrado por seus blues “sombrios” como Charley Patton lançava mão do artifício do humor, ainda mais de um complexo e codificado e sutil humor (auto)irônico¹⁴. E, quando considerado o cenário social em que o blues era performado, esse aparente paradoxo desaparece: o blues foi, como veremos, forma dominante de *dance music* na comunidade afro-americana, uma música dos *bons-tempos* (*good-time music*)¹⁵. Por fim, muitos temas que dominam à poética do blues são associados à comédia por significativos estudos, notadamente os que se debruçam sobre sua complexidade vernacular (OLIVER, 1960; CHARTERS, 1993; YURCHENCO, 1995; GARON, 1996; SCHWARTZ, 2018).

O momento aqui se mostra oportuno para o trato conceitual de algumas importantes categorias que me acompanharão nesse estudo. Começo pelas duas mencionadas logo acima: por *insider*, pode-se inferir, genericamente, do sujeito social que carrega experiências pessoais de sua cultura nativa; musicalmente falando, esse ator teria instrumental e repertório (o trocadilho não é intencional) para aprender e semantizar - “orgânica” ou “naturalmente” - a história e dinâmicas de uma manifestação cultural nativa, interiorizando intervenientes e dimensões, linguagens e discursos, sutilezas e códigos (estéticos, sociais etc.).

Já por *outsider*, poderia entender-se, igualmente de modo genérico, alguém “de fora” limitado *a priori* a contemplar a cultura (musical) nativa, do “outro”, mas que poderia estar potencialmente mais equipado de conhecimento analítico - leia-se conhecimento formal alicerçado, por exemplo, em conceitos e instrumentos metodológicos da musicologia ocidental. Seria plausível, portanto, concordar que análises críticas operadas por um *outsider* poderiam fundamentar-se na base de um saber musicológico limitado a uma análise intrínseca - estrutural ou imanente -, portanto mais objetiva e rigorosa. Poderia pressupor-se também

(1986); Oliver (1990); Cohn (Org., 1993); Muggiati (1995); Mazzoleni (2008). Portanto me aterei aqui ao aspecto que me interessa que é, ao contrário, escassamente explorado: a relação blues e sexualidade/erotismo.

¹³ Wald (2010) lembra que, nesse sentido, a palavra foi associada a canções tristes e comoventes em muitas línguas e estilos: o *flamenco*, frequentemente descrito como blues cigano espanhol, *rebético* como blues grego, *morna*, o blues cabo-verdiano, *tango*, o blues argentino, *enka* como blues japonês. A gama de comparações daria portanto alguma ideia de quão profundamente o blues se tornou parte de uma disseminada compreensão musical.

¹⁴ Sobre Patton, ver elucidativo ensaio de Tim A. Ryan (2015). Sobre a relação blues e humor, ver Capítulo 2.

¹⁵ Música para os “bons tempos”, alegre, divertida e dançante. Ver https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

que, possuindo formação acadêmico/laboral complementar em disciplinas como Etnomusicologia, Antropologia, História, Sociologia ou Jornalismo, essa “imparcialidade positivista” seria suplantada pela ideia de música como “fato social total” (Capítulo 3).

O fato é que: a análise crítica de um *outsider* teria mais relevância que a de um *insider*, notadamente, aqui, em nível musical? Robert Merton (1972) pode lançar uma luz, ainda que tangencial. Para o sociólogo, quanto mais polarizada a sociedade, mais os grupos em conflito disputam a prerrogativa de acesso à verdade. A doutrina do *insider* postula àqueles que tiveram certas experiências o monopólio, ou privilégio, de ingresso a dado tipo de conhecimento: enquanto membro de determinado grupo social ou detentor de determinado estatuto social, seria o *insider* aquele dotado de especial compreensão sobre questões imperiosamente obscuras aos outros, sendo mesmo admitido que existe um “modo de ser e compreender” o mundo próprio do *insider*, *ethos* nem sempre possível de ser verbalizado, pois nem sempre consciente. Já os *outsiders* alcançariam o referido conhecimento somente a um custo muito grande e, não raras vezes, inalcançável. Marana Borges (2019), a partir de Merton, aponta que, no limite, tal doutrina desagua num solipsismo metodológico: a ideia de que tudo quanto uma pessoa de fato conhece advém de sua experiência subjetiva e direta, empírica. Tais postulados se agravariam se consideradas as credenciais do enunciador como inatas, e não adquiridas. Na contramão dessa doutrina, outra abordagem confere aos *outsiders* o privilégio do conhecimento: pelo fato de se situarem “fora” do grupo sobre o qual tratam, trariam uma perspectiva mais independente e, portanto, mais crítica e superior.

Um equívoco possível de ambos os princípios, alerta Borges (2019), é pressupor o pertencimento a um só grupo (*full insiders/outsiders*). Merton (1972) aponta que, ao contrário, as identidades sociais são dinâmicas, cambiáveis, sendo o contexto em que se acham os sujeitos é que definirá serem eles *insiders* ou *outsiders*, pois situações diferentes mobilizariam posições diversas, que logo passariam a dominar reivindicações contrárias de outras posições. Merton argumenta principalmente que o conhecimento usufrui de alguma autonomia, que este não deveria ser totalmente determinado somente pelo *locus* cultural ocupado pelo ator social. Poder-se-ia pensar mesmo em um “*outsider* convertido” (MERTON, 1972, p. 20), aquele que se revela mais cioso que o próprio *insider* ao aderir aos ditames do grupo com o qual busca se identificar, se “enculturar”, ainda que simbolicamente. O próprio Keneth Pike (1991)¹⁶

¹⁶ Linguista e antropólogo que cunhou os termos “êmico” e “ético”, para designar categorias que basicamente se referem a dois tipos de pesquisa realizadas e pontos de vista obtidos, a princípio estanques: a de dentro do grupo sociocultural (da perspectiva do nativo) e de fora (do ponto de vista do observador).

afirmou posteriormente que, assim como o *outsider* pode aprender a atuar como um *insider*, este tem o potencial instrumental para aprender a analisar como um *outsider*.

Mas, “como é possível que antropólogos cheguem a conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo?”, questiona Clifford Geertz (1997, p.86). Procurando interpretar o significado da ação para os nativos a partir da categoria “ação simbólica” (e assim compreender e relativizar as representações que a sociedade faz de si e do outro com base nos significados simbólicos imprimidos na noção do “eu”), Geertz postula ser necessário que antropólogos vejam o mundo do “ponto de vista” dos nativos. Para ele, a forma mais apropriada de colocar a questão seria talvez vê-la nos termos da distinção formulada, em outro contexto, pelo psicanalista Heinz Kohut: os conceitos de “experiência próxima” e “experiência distante”, a nossa próxima parada analítico-conceitual.

A definição de “experiência próxima” se aproxima daquela que alguém - no caso antropológico, um informante - usaria para, fácil e naturalmente, designar aquilo que seus semelhantes veem, sentem, pensam e/ou imaginam; e que ele próprio facilmente entenderia, se outros utilizassem da mesma maneira. Os sujeitos usam os conceitos de “experiência próxima” espontaneamente, sendo as ideias e realidades que representam naturalmente unidas. Já a definição de “experiência distante”, ainda em Geertz/Kohut, é aquela que quaisquer especialistas utilizam para atender seus objetivos científicos, filosóficos e práticos.

Nas pesquisas de campo, esses conceitos seriam empregados em maior ou menor grau, tornando-se aqui, e assim, questão de grau, não de oposição, uma vez que para a Antropologia a diferença não é normativa: pode-se afirmar ser um conceito não necessariamente melhor que outro e que, portanto, o etnógrafo não deveria prender-se a somente um. O ponto principal relaciona-se aos papéis que os dois tipos de conceitos desempenham na análise antropológica: para Geertz, o etnógrafo não percebe aquilo que seus informantes alcançam: o que ele percebe e com bastante insegurança é o “com que”, ou “por meios de que” ou “através de que” os outros percebem (1997, p.89). “Experiência próxima” e “experiência distante” devem estar portanto em sintonia, para que o pesquisador possa buscar “captar” conceitos de forma mais eficaz e esclarecedora, e com habilidade para analisar seus modos de expressão, ou sistemas simbólicos, e assim descobrir, ou interpretar, o que os nativos acham que estão fazendo.

Já pela Etnomusicologia, John Blacking (1995) buscou um modelo de investigação analítica que enxerga “conceitos” e “definições” como interligados, sem distinção causal, precisamente a correlação entre verbalização e conceito (enquanto “conceito” é algo concebido pelo pensamento de alguém, podendo variar de pessoa a pessoa, “definição” representa uma explicação mais objetiva, sendo, assim, o significado de algo). Para Blacking,

não existiria privilégio *a priori* de uma terminologia não técnica por oposição a uma terminologia técnica, ou “dois níveis de ideação”. E mais: forma e função, ou contexto, estariam intimamente relacionadas, pois seria a música essencialmente uma atividade social. Assim, ele busca não sobrepor conceitos nativos a conceitos ocidentais, mas relaciona uns com os outros, verificando correspondências mais que reconstruindo sistemas em sua inteireza. Blacking defende ainda que uma das possibilidades para compreender a significação dada pelos indivíduos aos símbolos musicais se daria através de um processo dialético entre as percepções de “informantes” e “analistas”, gerando um confronto de conhecimentos técnicos e de experiência, fazendo com que os “informantes” participem do “processo intelectual de análise” (BLACKING, 2007, p. 209).

Relacionar concepções e práticas dos “grupos sonoros” com outros grupos sociais seria uma segunda fase do processo, segundo Blacking, com o intuito de observar como a obtenção de habilidades musicais se relaciona com experiências sociais. Por “grupos sonoros” tem-se grupos que compartilham a mesma noção do que seja música (ou uma linguagem musical comum) e seus usos, possuindo assim competências (de produção e recepção) específicas que formam seu “gosto musical”, sua prática musical, enfim, seu consumo musical. Blacking aponta para outros estudos do citado Geertz (1989) para representar a busca pela localização da prática musical/artística dentro da sociedade, porém sugere que o processo inverso seja adotado, sendo esta análise fundamental para um etnomusicólogo.

Ainda pela Etnomusicologia, Elijah Wald (2010) propõe quatro maneiras de se definir o blues, às vezes sobrepostas e por vezes divergentes: em termos (i) musicais, (ii) emocionais, (iii) culturais e/ou (iv) comerciais. Ou, a meu ver, em termos de “experiência próxima” e “experiência distante”: a de dentro do “grupo sonoro” (da perspectiva do “nativo”, *insider*) e de fora (do “ponto de escuta” do *outsider*). Se especialistas analisam, frequentemente com certa dificuldade, o blues em termos musicológicos e comerciais, seus criadores a definem de forma lírica, emocional. Mas, se aplicada a abordagem dialética de Blacking (2007), ou seja, buscar informações de duas fontes diferentes - analistas e informantes - para se revelar o que pessoas de determinado grupo pensam sobre música, no contexto do blues tem-se a chance de detalhar com mais acuidade as características e elementos que compõem a ordem sonoro-poética do blues, uma vez que essa definição é feita a partir de discursos (verbal e não-verbal) dos próprios atores e da literatura analítica. É importante considerar, também, a interpretação musical como fonte de dados, considerando que performances e relatos estão impregnadas de elementos característicos e entendimentos pessoais dos músicos sobre a ordem sonoro-poética intrínseca ao blues.

Se a audição de temas (iniciais) do blues pode nos servir etnomusicologicamente, temos de fato uma concepção de “experiência próxima” que aloca o blues no campo não apenas emotivo mas sobretudo permeado de tormentos. Mas há que se ter cautela na certeza.

2.1. O blues em termos musicais

Sobre uma definição puramente musical (i) do blues, ou “experiência distante”: o musicólogo Gerard Herzhaft (1986) busca, a partir de sua vivência de campo, aproximar a abordagem artístico-psicológica do blues feita por seus criadores da definição sociomusicológica feita pelos distantes especialistas exteriores e assim tentar dar conta dessa dualidade. A definição é longa, porém conveniente:

Define-se em geral o blues através de diversas características técnicas: é uma parte cantada poética de 12 compassos segundo o esquema A-A-B [...] mas esses compassos são muito irregulares, deixando algum lugar a uma resposta do instrumento: essa interação entre canto e parte instrumental é outra característica do blues [...]: o instrumento prolonga ou imita a voz humana. O *bluesman* não se acompanha ao violão, ele o faz responder a sua voz; desde então, a exatidão métrica, as notas trocadas corretamente ou a melodia do conjunto contam menos que as inflexões tiradas do instrumento, a sonoridade que se lhe dá e a intensidade da emoção do músico no momento em que toca (*feeling*) [...] o blues é música relativamente rígida e limitada, o que frequentemente dá a impressão ao ouvinte menos advertido de que “todos os blues são iguais”. É claro que isso não é verdade: um blues difere do outro segundo a qualidade do *swing* e do *feeling* transmitido pelo artista, e o amador julga o músico a partir de sua aptidão em comunicar seus sentimentos. Em nossa opinião, ainda que cômoda, não podemos nos limitar à definição técnica do blues. Pois, música de origem africana, o blues desempenhou um papel considerável na história do povo negro americano, sendo que o *bluesman* ocupou na América, com toda evidência, o lugar ocupado pelo feiticeiro da África, que era também simultaneamente poeta e músico. A comunidade negra pedia ao *bluesman* que fosse compositor, improvisador, poeta, coletor e arranjador de temas tradicionais, cantor, virtuose de seu instrumento, animador público, sociólogo, e ele era julgado por seus contemporâneos pela extensão de seus talentos em todos esses campos [...] Além disso, o *bluesman* também desempenhava papel psicoterápico para si mesmo e para seu auditório. Juntos, encontravam no blues um efeito catártico para seus tormentos. Aliás, o termo “blues” mal definido é geralmente sinônimo de fossa (HERZHAFT, 1986, ps. 13 e 14).

Assim, como acontece com a definição que liga o blues às emoções profundas, as definições que o atam a padrões musicais ou líricos específicos são úteis em muitas situações, mas insuficientes em outras.

2.2. O blues em termos emocionais

Se os especialistas analisam, frequentemente com certa dificuldade, o blues em termos musicológicos, seus criadores a definem de forma lírica, emocional (ii), como o fizeram os artistas que abriram esse texto. Quando um *bluesman* como Leadbelly profere tal discurso, ele

estaria dando vazão a algum nível de abstração e, em alguma medida, se afastando de sua “experiência mais imediata com o blues” pra falar do blues pra quem não é do blues. A reflexão “experiência próxima” / “experiência distante” ajuda a lidar com trânsitos conceituais como os que ocorreram na história do blues em que categorizações de estudiosos e de artistas se influenciaram mutuamente, retroalimentando credos. Para Cláudia Neiva de Matos (2013), em uma perspectiva literária - que aqui amplio -, há que levar-se em conta a inadequação entre concretizações históricas dos gêneros folclóricos e as categorias analíticas elaboradas por estudiosos para classificá-los, a saber: a demanda de tomar em consideração, para estabelecer classificações dos repertórios não filiados às “literaturas” hegemônicas, prioritariamente as categorias geradas dentro das próprias culturas que os produziram. Tal proposta pode ser útil também para a compreensão mais adiante da topologia da canção popular mediatizada, isto é, aquela produzida, veiculada e consumida pela indústria do disco.

Se recorrermos ainda à Geertz e assim “adensarmos camadas hermenêuticas” (1989), temos que quando de fato entrevistados, sem a mediação dos discos, muitos artistas do blues reforçam essa percepção. Sabedores do desejo de reforço por parte de muitos pesquisadores que se nutrem do credo do blues como música lamentosa, os artistas retroalimentaram essa mística, a despeito de que esse seria tão somente um aspecto do blues e milhares de gravações e performances podem comprovar que o blues traz desde seu repertório inicial canções animadas e/ou celebrativas, sobretudo as dançantes. E que, mesmo as aparentemente lamentosas e dramáticas podem trazer consigo fina ironia e humor estoico.

De fato, esses significados estão intimamente ligados à história do blues: cantar/tocar o blues (*sing/play the blues*) tornou-se forma de expressar e livrar-se desses sentimentos, quando muitos artistas sustentam mesmo que alguém não pode tocar essa música a menos que tenha um/esteja com “sentimento de tristeza”. No entanto, uma “escuta mais adensada” sobre a questão semântica/etimológica pode desvendar outras ricas e complexas possibilidades de compreensão dessa música. Principalmente se levarmos em conta que a palavra de origem inglesa veio importada, juntamente com seu significado, de uma Europa - sobretudo Inglaterra, França, Espanha, Itália, Alemanha - que por séculos lidou com uma epidemia de melancolia, fenômeno médico-sociológico igualmente tão complexo quanto curioso.¹⁷ Uma palavra que assumiu contornos plurisemânticos por parte de um grupo cultural específico.

¹⁷ Séculos de obscurantismo católico deram lugar - não sem conflito - a um Iluminismo que colocava o indivíduo como medida das coisas, e assim em contato com questões existenciais e filosóficas como finitude e sentido da vida, em convívio ainda com a austeridade e ascetismo Calvinista. Melancolia, depressão e suicídio acometeram “populacho” e celebridades, do escritor puritano John Bunyan ao líder político Oliver Cromwell, do poeta

Embora, sim, o blues tenha primordialmente uma veia melancólica e expresse sentimentos de perda e de agitação emocional condizentes com a condição e circunstâncias sociais de seus autores - ou seja, em seus próprios termos - a mesma palavra (*the blues*) servia no final do século XIX para nomear também a *slow drag* (“lento arrastar”), dança íntima das *juke joints* em que casais bailavam colados, intensa e sensualmente, ao ritmo da música (ERLICH, 1977; OLIVER, 1990 e 2009; DEVI, 2012; MURRAY, 2017). E mais: o blues consistiria em seu nascedouro igualmente de um repertório de canções ritmadas/animadas e dançantes (*blues dances*, mais adiante atualizadas como *shuffle*, *boogie woogie*, *hokum blues*, *jump blues* etc.), que colocam mesmo em questão sua unívoca explicação etimológica¹⁸ (retomarei esse tópico mais adiante).

Como bem destacou o jornalista Francis Davis (2003), o fato de a maioria dos temas de blues em seus primórdios terminarem com a palavra “*blues*” relaciona-se com o *modus operandi* das gravadoras de direcionar seus lançamentos para o público negro: a palavra parece ter sido rotineiramente adicionada aos títulos que os próprios artistas deram às suas músicas (Robert Johnson decerto escreveu uma música intitulada “*Crossroads*”; Leroy Carr, uma canção chamada “*How Long, How Long*”; e, Meade Lux Lewis, “*Honky Tonk Train*”, posteriormente complementadas com “*blues*”). Esse comportamento, ao dizer mais sobre as gravadoras do que sobre os artistas, ou seja, uma prerrogativa *outsider*, me leva a pensar na necessidade de aprofundar a compreensão sobre a relação afetiva, semântica e étnica para com esta palavra por parte da comunidade afro-americana (voltarei a esse ponto no tópico 4).

Seria portanto imprudente se agarrar a esse clichê alimentado inclusive pelos próprios artistas (e, como veremos, por outros atores): ao fim e ao cabo, esses mesmos músicos ganhavam a vida performando em bailes e prostíbulos, festas e botecos, locais/eventos em que, supõe-se, as pessoas queriam beber e dançar e se divertir, e não apenas afogar-se em lamúrias. Curioso notar então que ambos os termos - “*blue*” e “*drunk*” - estavam, no final do século XIX, igual e pejorativamente ligados à “dança”¹⁹. Cabe adiantar aqui que o termo “*blue*”, quando associado à canção afro-americana “*blues*” registrada em disco - os *race records* - a partir de 1920, foi adicionado à língua inglesa como sinônimo de “pornográfico” (BLESH, 1949; OLIVER, 1960), assim como *race records* tornou-se sinônimo virtual de obscenidade, tanto que o *American Thesaurus of Slang* (apud CALT, 2009, p. 04) em 1942

Charles Baudelaire a Max Weber, para quem a tarefa mais urgente do Calvinismo era “a destruição do gozo espontâneo e impulsivo” (apud EHRENREICH, 2010, p. 174).

¹⁸ Para uma análise sócio-histórica e etimológica da palavra “*blue*” ver, entre outros, Erlich (1977); Herzhaft (1986); Oliver (1990); Charters (1993); Ribeiro (2005); Devi (2012).

¹⁹ O elo entre esses termos também é indicado nas “*blue laws*” (“*leis azuis*”) que ainda hoje proíbem venda de álcool e funcionamento de salões de dança aos domingos em alguns estados dos EUA (DEVI, 2012).

definiria “*race songs*” como “blues pornográficos escritos em um arranjo de doze compassos”²⁰. O próprio produtor discográfico afro-americano J. Mayo Williams (o qual retomarei mais adiante) admitiu que, no início, qualquer pessoa que cantasse blues era vista como uma pessoa de baixo nível (CALT, 2009).

Como categoria especial, os *race records* (termo cunhado por Ralph Peer²¹, da Okeh Records), foram promovidos entre 1923 e 1949 (depois substituídos na Billboard por “*rhythm and blues*”, ou *r’n’b*). Para Samuel Charters (1959), o termo *race records* surgiu como tentativa da indústria musical de pensar num título de catálogo para seus novos discos, em vez de chamá-los de “negros” ou “de cor”, sendo mesmo “*race*”, nesse período e segundo Elijah Wald (2010), um ainda não-desrespeitoso e sim eufêmico sinônimo. Mas, para o *blues scholar* Stephen Calt (2009), o termo “*race records*” foi substituído por *r’n’b* como forma de parecer menos racista e associado à obscenidade musical. Os *race records*, ao fim e ao cabo, disponibilizavam uma gama de músicas antes inimaginável até mesmo para residências rurais remotas, sendo sua maioria consistindo em canções de blues, que serviram como música popular dos afro-americanos até, aproximadamente, o início da Segunda Guerra Mundial.

Importante notar que essas músicas não atraíam praticamente nenhuma atenção além da indústria fonográfica e de seu público-alvo e, na medida em que eram notadas, despertavam desprezo ou indignação, particularmente por parte da imprensa musical, como foi o caso do *Talking Machine Journal*, em 1924 (*apud* CALT, 1989): “[centenas] de cantores ‘*race*’ inundaram o mercado com o que é geralmente considerado como a pior contribuição à causa da boa música jamais infligida ao público. As letras de muitos desses ‘blues’ são piores do que o tipo burlesco mais baixo”²². Tais avaliações indicam o quanto os *race records* eram sinônimo de mau gosto estético-moral para brancos e negros de classe média. Em retrospecto, é fácil - mas complicado - esquecer que o sexo era o principal foco de venda de muitos discos e interesse estético-comercial de muitos cantores de blues. E mais: a música obscena/erótica, enquanto representação/expressão artística da sexualidade por parte um grupo étnico, no caso o afro-americano, estava longe (como retomaremos ao logo dessa dissertação) de ser uma, como vociferavam comentadores brancos, “aberração comercial” do século XX.

Convém atentar que a palavra “*blue*” (e “*jazz*” e “*boogie woogie*”, entre muitas outras) integra o rol dos “equívocos produtivos” (VELHO, 1997), quando temos aí uma comunicação

²⁰ “*pornographic blues written in a twelve-bar arrangement.*”

²¹ Ralph Sylvester Peer (1892-1960), caçador de talentos, engenheiro de gravação, produtor de discos e editor de música nas décadas de 1920 e 1930. Ver Herzhaft (1986).

²² “[h]undreds of ‘*race*’ singers have flooded the market with what is generally regarded as the worst contribution to the cause of good music ever inflicted on the public. The lyrics of a great many of these ‘blues’ are worse than the lowest sort of doggerel.”

imperfeita entre dois grupos de uma mesma comunidade linguística (RAMOS, 2014), cujas concepções, embora diferentes, apresentam semelhanças, aproximações que permitiriam a continuação da “audição” e conseqüente apreciação: enquanto um desses opera uma manipulação vocabular de seu vernáculo, o outro expressa sua emoção particular ao grupo, sendo que ambos, juntos, terminaram por emprestar ao blues a característica de lamentoso.

2.3. O blues em termos culturais

A outra maneira comum de definir o blues, em termos culturais (iii), concebe o gênero como uma tradição que emprega variadas práticas tonais e rítmicas originárias da África Ocidental (WALD, 2010). Na medida em que podem ser expressas em notação europeia, muitas melodias de blues são baseadas numa “escala blues” de cinco notas, amiúde usada por artistas africanos ocidentais, consistindo na primeira, na terça bemolada, na quarta, na quinta e na sétima nota bemolada da escala maior europeia - sendo as terceiras e sétimas notas bemoladas em particular frequentemente chamadas de “*blue notes*”. Mas, como acontece com qualquer descrição que usa termos europeus formais para descrever estilos não europeus, trata-se de simplificação: qualquer bom/boa vocalista de blues usa ampla gama de microtons e se move entre eles com liberdade e sutileza que não podem ser capturadas na notação ocidental. Muitos dos instrumentos de blues mais populares, como a guitarra *slide* e a guitarra padrão são aclamados porque podem tocar aqueles tons “intermediários”. Músicos que demonstram domínio desses microtons e um sentido rítmico de matriz africana semelhante costumam ser considerados como tendo um “*blues feeling*”.

Em termos práticos, essa definição do blues em termos culturais e suas descrições tendem a ser um misto de julgamentos musicais e de “autenticidade cultural”. Ou, como percebo, uma mescla de “experiência próxima” com “experiência distante”. Muitos consideram a tradição do blues mormente uma questão de etnia e cultura, a “herança musical” do afro-americano sulista, que raramente pode ser totalmente entendida por artistas do Norte, estrangeiros ou brancos, pois não possuiriam o “*blues feeling*” citado antes por Herzhaft. Mas essas duas categorias - “autenticidade” e “herança” - podem se revelar bastante problemáticas: ao se tentar buscar para o blues uma “herança” africana, melhor seria pensar criticamente tais ideias. O antropólogo João Miguel Sautchuk (2012), refletindo sobre herança musical, pondera ser pedregosa e escorregadia a trilha que a vincula historicamente, baseada em analogias formais, sem ter à mão um mapa historiográfico que fundamente analiticamente

possíveis mudanças e permanências, e assim “identificar com rigor quais processos sociais estariam envolvidos na atualização” do fenômeno no transcorrer dos séculos (p. 21)²³.

Penso que, e portanto, talvez fosse melhor acrescentar à discussão sobre “autenticidade” e “herança” a concepção antropológica de “identidade”: se considerarmos a Emancipação como marco inicial de construção, para o afro-americano, de sua identidade étnica, o músico de blues, enquanto indivíduo liberto, pôde então “cantar” sua história em seu próprio nome e, com ela, a história de seu povo, mitos e heróis, externar aflições e desejos e exaltar sentimentos e emoções individuais e grupais. Se, por “grupo étnico”, o antropólogo Fredrik Barth (1998) localiza categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores, que possibilitam organizar interações interpessoais e tendo necessariamente a diferença ser reconhecida pelo outro, seria forma de organização social que expressa uma identidade diferencial nas relações com outros grupos e com a sociedade mais ampla.

Diferente do jazz, que logo sairia de seu contexto etnomusical original e conquistaria o mundo, o blues - misto de “irmão mais velho” e “patriarca fundador” de cultura musical significativamente afro-americana - sofreu, assim como o povo negro que o criou, de longo e contínuo desprezo, ignorância ou alguma condescendência da maioria branca americana, bem como por uma elite negra, quando passou a ser apreciado, estudado, consumido e copiado sobretudo por europeus brancos. Ou seja, o blues (desde seu antecessor, o *minstrel show*, se olharmos essa manifestação artística em *continuum*), teve de operar delicado, tenso e desigual diálogo com outros atores sociais, enfrentando reatividades. Para Barth (1998), os indivíduos têm de estar conscientes de sua identidade étnica e com uma atuação dinâmica a seu favor. Isso significa que cada indivíduo, dentro de determinado contexto histórico e geográfico, contribui para a etnicidade de seu grupo, servindo como ator da trama cultural.

Ainda sobre essa trama cultural: a musicista Mônica Leme (2003), em diálogo com o antropólogo e semiólogo Jesús Martín Barbero (1997), traz à baila o conceito de “matriz cultural”, a saber: conjunto de procedimentos culturais - cultura como maneiras de ser e estar; agir, expressar e criar; e, sobretudo, entender, praticar e consumir música - exercidos por determinado grupo social, num processo de construção de uma identidade coletiva, no qual uma trama de significações foi sendo elaborada historicamente e urdida no tecido social, através da prática cultural, e que acabam por sedimentar-se, pela sua permanência e uso, para a constituição de novas expressões culturais.

²³ Discutirei sobre autenticidade no Capítulo 2. Ainda sobre heranças africanas, ver Kubik (1999).

As relações estabelecidas entre matrizes culturais e formatos industriais; e entre as lógicas de produção, mediação e competências de recepção, todas se estabelecem num embate entre narrativas culturais e representações históricas existentes na sociedade. Assim, temos que: tal uma rede, ou trama, (i) as relações ou urdiduras entre matrizes culturais e lógicas de produção são mediadas por diferentes regimes institucionais, como a indústria fonográfica e suas *race records*; (ii) as relações entre lógicas de produção e formatos industriais são mediadas pelas técnicas, como as tecnologias de gravação (citadinas, de campo etc.); (iii) já as relações entre formatos industriais e competências de recepção são mediadas pelas ritualidades, como nas *juke joints* e *jukeboxes*; por fim, (iv) as relações entre matrizes culturais e competências de recepção são mediadas por diversas formas de sociabilidade, como os (citados acima) “grupos sonoros”.

2.4. O blues em termos comerciais

Finalmente, existe a definição mais assaz entendida do blues, no discurso cotidiano comum, que seria uma categoria comercial (iv), de *marketing*. A gama de intérpretes apregoados - histórica, geográfica e etnicamente - como artistas de blues é tão enorme quanto díspar, e as decisões resultantes para um grupo como sendo considerados blues enquanto para outros como sendo *folk*, *vaudeville*, *pop* (ou jazz ou rock) estão repletas de estranhas contradições. No entanto, pondera Wald (2010), a maioria dos ouvintes guarda uma boa ideia de quais discos provavelmente serão arquivados em seções de blues de lojas de discos e tocados em programas radiofônicos de blues, e quais artistas certamente serão apresentados em festivais de blues. Apesar das deficiências lógicas, essa definição reflete o desenvolvimento da história do blues como um gênero ou estilo comercial e não é mais vaga ou contraditória do que as definições igualmente baseadas no mercado de jazz, rock ou música clássica (retomarei a discussão e categorização de “gênero” e “estilo” no Capítulo 3).

De volta ao início: a representação do blues como manifestação musical essencialmente lamentosa, dramática e existencial não seria a única que traz consigo aspectos muito problemáticos, porque reducionistas, incompletos e mesmo equivocados. Percebo, além de “lamentosa” (seções 1e5), outras três grandes falácias, tão antigas quanto sedimentadas na historiografia do blues: a de que seria uma música primordialmente “folclórica” (2), “rural” (3) e “masculina” (4). Inegável o fato desses caracteres serem marcantes e determinantes, mas não exclusivos, se confrontados com aspectos geoeconômicos, musicológicos e históricos. E quatro categorias de investigação - música (6), poética (7), dança (8) e performance (9) -, serão providenciais na parte final desse capítulo.

3. *Folk blues*: o blues enquanto “folclórico”

O chamado blues folclórico primordial e sulista, ou seja, aquele que músicos não-profissionais tocariam e cantariam na aurora do século XX para seu próprio prazer e compartilhado com parentes, amigos e vizinhos (WALD, 2010), está calcado em diversas tradições, que vão de importações europeias e africanas até canções *pop* comerciais e melodias improvisadas: são matrizes culturais do blues a europeia e africana, que forneceram elementos musicais nesse longo processo. Apesar das assimetrias e violências características, as sociedades escravistas foram também cenários de contatos, trocas e misturas²⁴.

Stephen Calt (2009) informa que os músicos que traficavam os primeiros blues não eram saudados como artistas notáveis, em parte porque não se pagava dinheiro para ouvi-los, fosse na rua, em uma *barrelhouse* ou festa campestre. Ampliando a percepção espacial e laboral, o etnomusicólogo Charles Keil (1966) ressalva que, no Sul “rural”, cantores de blues folclórico costumavam ser encontrados em três contextos principais: cantando para sua própria satisfação e divertimento de família e amigos, companheiros de cela na prisão ou clientes no bar local; *bluesmen* cegos e aleijados cantando nas ruas em busca de gorjetas; e tocando em piqueniques, churrascos e bailes. Muitos músicos rurais eram fazendeiros que juntavam um dinheiro ou ganho material extra tocando nos finais de semana; outros eram profissionais em tempo integral que podiam executar de tudo, desde melodias folclóricas a *ragtime*, valsas de Tin Pan Alley e até peças de concertos.

Músicos itinerantes egressos do Sul, Sudoeste ou Costa Leste robusteceram o blues ao vislumbrarem localmente tradições musicais já sedimentadas, permutas que forjaram outras formas de blues desenvolvidas de modo originalmente autônomo. Chamados “*country blues*”, “*rural blues*” ou “*down-home blues*”, os primeiros blues cantados e tocados pelos intérpretes da comunidade local guardavam de fato características de música folclórica: eram interpretadas mormente por cantores iletrados ou parcialmente letrados, ou seja, firmemente calcado na tradição oral. Sem embargo, os cantadores (*songsters*) desempenharam papel significativo na difusão das letras e técnicas do (ainda em formação) blues. No entanto, linhas ou versos de discos comerciais das *classic blues singers* podiam ser ouvidos nos primeiros exemplos gravados de blues “folclórico” (BLESH, 1949; HAMILTON, 2001; WALD; 2010).

Comunidades isoladas desenvolveram estilos e especialidades regionais que influenciariam suas variações locais do blues mas, após a Emancipação, os afro-americanos

²⁴ Para uma análise socioantropológico-histórica, além de musicológica, da escravidão, ver Stearns (1964); Genovese (1988); Kubik (1999); Mintz e Price (2005); Calado (2007); Martin (2009) e Capone (2011).

começaram a viajar amplamente em busca de melhores empregos e condições de vida, de modo que as canções e estilos se espalharam rapidamente pelo Sul e depois para os centros industriais do Norte que atraíram grandes populações de imigrantes sulistas: se desenvolvia, da Guerra da Secessão (1861-1865) à 1ª Guerra Mundial, a primeira grande e contínua corrente migratória das plantações às cidades sulistas (HERZHAFT, 1986). Isso significava, além de mudança de atividade, laboral e artística, preparação para a segunda grande migração, que seria para o Norte (Chicago e Nova Iorque já tinham importante população negra no início do século), a partir de 1918 (ambas reunidas na alcunha Grande Migração).

Ou seja, se nas fazendas o músico cantava e tocava nas horas de folga, para si mesmo, família e pequena comunidade, nas cidades que começavam a receber levadas de migrantes rurais surgiu a demanda pelo artista profissional, trabalhando em docas, canteiros de obras ou nas esquinas, em festas e feiras, botecos, prostíbulos e salões de jogatina ou de dança. O blues era uma música feita e concebida por músicos andarilhos e itinerantes que não apresentavam a preocupação com purismos e que estabeleciam a seu modo os contornos e limites musicais, populares ou folclóricos, próximos ou distantes (cultural-geograficamente falando), não os apregoados por intelectuais brancos.

Um aspecto nem sempre tratado com a profundidade merecida dá conta da migração negra bastante precoce, quando negros logo no início do século buscavam melhores condições de vida em outros locais do Sul e também do Norte. Migração precoce, ampla e constante que ajudou na formatação do blues. Esse caráter migratório e dinâmico fez com que o blues tivesse várias configurações, inclusive nortista e urbana e popular, com suas amplas particularidades estabelecidas, graças a muitos encontros, trocas e (re)configurações estabelecidas. Muito desse blues era comercial, de entretenimento comercial, performado em cabarés, *juke joints*, *barrelhouses*, *honky tonks*, bailes, teatros, lonas de circo; performado por homens e mulheres, resgata a historiadora Marybeth Hamilton (2000). Isso se revela bastante distante portanto da reducionista concepção de um blues inicial e primordialmente rural e sulista, folclórico e familiar, circunscrito à pequena área e ao deleite de uma comunidade.

O blues esteve, desde cedo, via *songsters* e os *minstrels/vaudeville/medicine shows*, inserido no mercado do entretenimento. Essa faceta considerável foi no entanto invisibilizada e silenciada, rechaçada e criticada como inautêntica, impura, ilegítima, em detrimento da música folclórica não autoral ou do lamentoso e dramático e nostálgico blues comunitário. Mas, novas/velhas fontes esquecidas ou desconsideradas, relidas com mais profundidade, trazem novos olhares sobre essas verdades estabelecidas.

Embora seja amiúde celebrado como um estilo *folk* ou “de raiz”, desde o início o blues também se baseou na música tocada por artistas profissionais e semiprofissionais, uma música de “espetáculo” (WALD, 2010). A distinção entre estilos folclóricos e profissionais, ou “*pop*”, nem sempre é clara: tradicionais escolas de canto do Sul coletavam canções religiosas que sobreviveram na tradição oral, e *field hollers* e blues retrabalharam versos extraídos de canções *pop*, enquanto no *folk* antigo letras e melodias foram adaptadas e publicadas por compositores *gospel* e *pop*. Igual modo, embora o blues tivesse raízes profundas em estilos mais antigos e continuou a ser cantado por não profissionais, o gênero que surgiu na década de 1910 foi amplamente criado por artistas profissionais e saudado pelo público como tendência *pop* moderna.

4. Rural blues: o blues enquanto “rural”

Um ambiente particular no qual o blues floresceu foi a rede de teatros *vaudeville* afro-americanos culturalmente independentes que começaram a surgir no Sul e Meio-Oeste logo após a virada do século: em 1910, quase todas as comunidades negras do Sul tinham um desses pequenos teatros (HOBSBAWM, 1995). Apesar de ser apenas entretenimento comercial negro para um público negro, à medida que esse contexto dinâmico ia firmemente se estabelecendo, o cenário se mostrava pronto para uma revolução cultural: esses teatros forneceram a principal plataforma para a formulação concreta do blues popular e, enxergam os pesquisadores, para o subsequente surgimento do blues citadino, o que problematiza a verdade acordada de ser o blues antes um fenômeno rural. Surge uma marca culturalmente distinta de *vaudeville*, sendo o blues um de seus principais componentes.

Importante (re)lembrar que, embora a maioria dos cantores do blues folclórico fosse nascida de áreas rurais e trabalhasse em fazendas, muitos orbitaram por setores negros das cidades mais próximas, cantando nas ruas e buscando as benesses da liberdade laboral sendo, para Marybeth Hamilton (2001), o blues muito mais um fenômeno urbano do que rural. Já Herzhaft (1986) propõe a denominação “blues folclórico sulista” como a mais adequada para delinear-lo, o que ainda seria problemático quando considero o blues ouvido e consumido no início do século XX como um gênero de canção popular dinâmico e processual que se cristalizava também no Norte.

“Blues rural” seria portanto outro complicador: muitas cidades do Sul já não tinham configurações rurais no início do século, experimentando, mesmo que de forma ainda incipiente, uma nascente indústria e urbanização. No próprio Delta, que por décadas aceitou-se indiscutivelmente ser o “berço” do blues rural, já existia uma população urbana em

formação, com todas as características e demandas advindas desse contexto. Interessante notar ainda, e Hamilton (2001) em muito auxilia, que essa mitologia em torno do *Delta blues* é relativamente recente: não por acaso o pioneiro livro de Samuel Charters (1959) intitula-se *Country Blues*, e pouca menção faz ao blues do Mississippi, que passou a receber mais atenção e protagonismo em décadas recentes, em que pese a falta de robustez documental que ateste esse “berçário” (retomo essa pauta no Capítulo 2).

As temáticas nesse contexto não eram somente rurais: já se cantava sobre carros e outras aspirações urbanas. A população mais nova e consumidora nascida no começo do século era ligada no disco, rádio, cinema e na temática da modernidade e buscava portanto a urbanidade, em contraponto com a característica sulista e nortista brancas de romantizar esse público negro e seu contexto (HAMILTON, 2006). No caso dos sulistas, essa romantização do negro do campo, com todo seu apego e dependência econômico-afetiva e simbólica, tem raízes mesmo na escravidão, com seu credo ideológico autocondescendente e paternalista, como lembra o historiador Eugene Genovese (1988)²⁵.

Na década de 1930-40 as *juke boxes* instaladas em *juke joints* “rurais” tocavam temas urbanos, em detrimento dos *folk* e *rural blues* (HAMILTON, 2000). Esse olhar saudosista, portanto, emprestado de folcloristas e historiadores iniciais, voltados ao passado e aos “bons tempos”, fala muito mais sobre o público branco e suas narrativas idealizantes: essa nostalgia de décadas anteriores de um *folk blues* fatalmente remeteria à escravidão, ou ao pós-escravidão, período marcadamente opressor, violento, dramático e sem horizontes. Existencialmente falando, pressupõe-se que o negro estava voltado ao presente para sobreviver e ao futuro para projetar-se, a mudanças e ganhos materiais (roupas, carros, *status*), um emprego distante do trabalho semi-escravocrata nas lavouras para proprietários brancos, ou como proprietários de terras áridas (as que sobraram), trabalho árduo e sem perspectivas.

Os primeiros livros sobre o blues (CHARTERS, 1959; OLIVER, 1960) tem o mérito de analisá-lo como música (também) popular com história e desenvolvimento, processual e dinâmica. Mas era ainda uma literatura de transição, parcial e autolegitimada como definidora do que seria ou não blues, principalmente o blues urbano que dialogava ainda mais com outras manifestações musicais ligadas ao mercado de entretenimento. Os autores, brancos e homens (europeus incluso), determinavam arbitrariamente as principais regiões e estilos, com olhar e ouvido enviesados sobre o blues citadino, moderno, principalmente o feito para diversão e dança, escapista e brejeiro. E vem daí outra falácia: associar o blues urbano como

²⁵ ver também Charters (1959) e Hamilton (2006).

música diluída, despida de autenticidade, porque contaminada por outras manifestações e interesses comerciais. Desde seus primórdios o blues dialoga com diversas outras músicas, inclusive e principalmente de entretenimento comercial (ainda não industrial).

Ainda sobre autenticidade (tema que retomarei no Capítulo 2): temerosos de a música negra “autêntica” estar sendo abafada por réplicas produzidas em massa, estudiosos puristas sempre buscavam a “coisa real”. Pensar que a “coisa real” tenha se tornado imitação comercial me leva a considerar o lugar da nostalgia, imaginação e fantasia na formação do cânone folclórico afro-americano e, de fato, a natureza multiforme da própria “autenticidade”. Como argumentam a etnóloga Regina Bendix (1997) e o historiador Benjamin Filene (2000), reivindicações de autenticidade - que afirmam ser algumas formas expressivas mais “reais” que outras - são, inevitavelmente, críticas políticas e sociais montadas por intelectuais que buscam poder cultural. Bendix e Filene dialogam, para mim, com o sociólogo Pierre Bourdieu (2006): reivindicar a capacidade de distinguir o real do espúrio é colocar-se como árbitro cultural, dotado de gosto e discernimento superiores, papel que confere autoridade e distinção para policiar os limites da arte popular.

Como lembra ainda a musicóloga Susan McClary (2001), é-se impossível dissociar o blues dos elementos mediados (partituras, rádio, disco, *jukeboxes*) pois nasceu *pari passu* com alguns (como o rádio, disco e cinema), em constante retroalimentação. É infrutífero portanto estabelecer independência estrutural do blues em relação à partitura e ao disco, dois elementos sedimentados na cultura nortista urbana: o gênero musical se cristalizou no momento em que a indústria do entretenimento e musical se firmava.

Pondera Wald (2004) que tanto o menestrelismo quanto o blues beberam claramente nas antigas tradições rurais afro-americanas, mas em ambos os casos as composições profissionais também estavam sendo imitadas por amadores rurais, que por sua vez eram imitados pela próxima geração de profissionais - e semiprofissionais e semiamadores. A direção de influência, reforçam Abbott e Seroff (1996), entre os fenômenos rurais/folclóricos e urbanos/teatrais já era mútua no *Deep South* havia algum tempo. Como resultado, quando o blues chegou ao mercado nacional, era impossível determinar até que ponto o estilo foi formado por bardos desconhecidos em cabanas rurais e nas esquinas de pequenas cidades, e até que ponto foi desenvolvido por artistas profissionais em shows de tendas e teatro urbano.

Na realidade, numa perspectiva de *continuum* (KEIL, 1966), pode ser rastreado algo chamado “blues” desde meados do século XIX (MCCLARY, 2001), ele permanecendo um gerador ativo de novos movimentos musicais, ainda que não reconhecidos como “blues” para muitos especialistas *outsiders*. Localizar no tempo os primeiros blues se revela tarefa tão

hercúlea quanto improdutiva, se levarmos em conta os contornos e limites dessa música, enquanto processo. Sabe-se, no entanto, que até 1912 (MCCLARY, 2001) o blues ainda não era reconhecido/intitulado como tal pelos *insiders*, pelos seus “grupos sonoros”. É significativo que não haja emprego da palavra “*blues*”, seja como substantivo comum seja como título até a passagem do século (tópico 2.2), época em que essa música emigrou para as cidades na esteira dos grandes movimentos demográficos²⁶.

Algo semelhantes ocorrera com o jazz: Marshall Stearns (1964) postula que, antes da adoção do nome “jazz”, o gênero já existia sem denominação própria, ou mesmo se confundia com outras formas musicais (como o *ragtime*), sendo o termo “jazz” ainda de uso incerto até por volta 1917. Ao que parece, as estruturas sonoro-poéticas do blues já eram praticadas antes da década de 1910, mas foi talvez por volta desse período que surgiria algum consenso *outsider* de que aquelas estruturas poderiam ser denotadas pelo vocábulo “blues”. Isso se aproxima do que Mikhail Bakhtin (2016) chamou de “estabilidade dos gêneros do discurso”: é virtualmente impossível saber a origem deles, mas é factível estabelecer quando um grupo, ou grupos, aceitam que um termo designe um conjunto de práticas.

Ainda sobre origens e etimologias, “conceitos” e “definições”, a editora Julia Rolf (2008) apresenta algumas considerações pertinentes: enquanto que a maioria dos relatos e memórias relacionadas às primeiras canções de blues - inclusas aí a autobiografia de Big Bill Broonzy (1893-1958) e as narrativas de Leadbelly (1888-1949), dois credenciados “medalhões *insiders*” - foram publicadas depois de o gênero ter-se consolidado como tal, alguns novos pesquisadores produziram relatórios mais precisos, calcados em velhas fontes, sobre as primeiras *blues songs*, seus precursores e denominações. Rolf menciona pelo menos três “achados”: em 1901, o arqueólogo Charles Peabody mencionou ouvir uma “música autóctone” cantada por lavradores negros enquanto trabalhava numa escavação na Plantação Stovall, no Mississippi; já o folclorista Howard Odum recompilou, entre 1905 e 1908, na Georgia e Mississippi, um bom número de canções de blues, tanto por parte de músicos locais quanto de intérpretes itinerantes, inclusive da Carolina do Norte; no Texas, o também folclorista Gates Thomas também recompilou canções que remontam a 1890.

Algumas dessas composições coletas e publicadas entre 1890 e 1900, esclarece Rolf (2008), já traziam similitudes estruturais e líricas com o blues: “*I Got The Blues*” (1908), por exemplo, do violinista de New Orleans, Antonio Maggio - uma peça instrumental que fora provavelmente a primeira a utilizar o final “blues” em seu título - fora anunciada como um

²⁶ Sobre esse rastreamento das origens, ver Ulanov (1957); Stearns (1964); Berendt (1975).

ragtime atualizado. Algumas gravações de intérpretes negros aconteceram primeiramente em cilindros, pianolas e discos de 78 rpm, sendo em sua maioria *negro spirituals*, “*coon songs*” (Capítulo 4) ou monólogos cômicos. A propagação da música negra se iniciou por meio das partituras, incluídas aí as “*ballits*” ou “*ballets*” (narrativas/baladas) vendidas nas ruas pelos compositores itinerantes, assim como pelos espetáculos públicos. Alguns dos primeiros intérpretes de blues recordam que as canções eram chamadas inicialmente de “*reels*”, decerto derivado do bailado folclórico de matriz escocesa de mesmo nome, assim como de “*slow drag*” (DEVI, 2012), ambas associando o blues à dança. Estava-se assim forjando um repertório de *folk blues* (ainda não registrado) de canções (eróticas e/ou sobre prostituição) - “*Make Me a Pallet On The Floor*”, “*Easy Rider*”, “*Salty Dog*” e “*Candy Man*” -, juntamente com outras “*mellows*” (melodias) sulistas recolhidas por W.C. Handy.

Esse contexto se mostra muito oportuno para a reflexão sobre a conformação do blues, por possibilitar trazer questionamentos: quando essa música passou a ser chamada ou conhecida como “blues”? E por quem? E, talvez o mais importante, que tipo de música era chamada de blues? É possível traçar uma descrição fidedigna do tipo de blues que era feito no início do século? (Ou “os tipos de blues”?) O que era o blues na concepção do *insider*, em “experiência próxima”? Blues lamentoso e/ou *slow drag*? Sabe-se que a indústria musical, *outsider*, precisou categorizar as várias manifestações espalhadas como sendo “blues”, ao passo que os folcloristas e pares, de “experiência distante”, traziam uma taxonomia mais ampla mas também, ou por isso mesmo, não muito clara e igualmente arbitrária. A necessidade de categorização do gênero pela perspectiva de seu “grupo sonoro” é curiosa, por ser inescapável da reação estabelecida com os mediadores (disco, partituras etc.).

5. *Female blues*: o blues enquanto “masculino”

Foram as gravações discográficas que fizeram do blues uma força dominante no negócio de entretenimento afro-americano e o modelo para as tendências *pop* das décadas posteriores. O rápido avanço técnico e acessibilidade do mercado de gramofones logo após a 1ª Guerra, tendo o *boom* das gravações de blues iniciado por meio dos gramofones e discos comprados por correspondência, levaram companhias a ampliar sua produção, abarcando a comunidade proletária negra como novo público consumidor (WALD, 2010). Grande e surpreendente sucesso nacional de vendas entre negros no Norte e também no Sul, o disco, além de estopim de novo fenômeno, pois o blues entrava na era da “comunicação de massa”, também cristalizou o *city blues* centrado nas chamadas *classic blues singers* (“cantoras do blues clássico”). No final da puberdade da indústria musical, as gravadoras descobriram que

os discos eram feitos sob medida para os gostos das comunidades étnicas, podendo fornecer margens muito lucrativas: em 1923 (HOBSBAWM, 1995), vários selos já editavam registros fonográficos especialmente para consumidores negros, os já citados *race records*, distribuídos por correspondência ou em lojas em áreas negras, raramente disponíveis em bairros brancos.

Em 1920, a maioria dos americanos estava portanto em alguma medida familiarizada com as canções de blues, mas importante frisar que esse mesmo blues, em sua grande rubrica, pouco se parecia com o gênero musical consumido e apreciado e estudado hoje. O blues era executado por estrelas de *vaudeville*, menestréis *blackface*, músicos de rua, orquestras de *ragtime* e em particular pela nova onda de bandas de jazz (ABBOTT e SEROFF, 1996): como lembra Wald (2010), algumas bandas eram conhecidas por seus ritmos *sexy* de blues, com suas surdinas e trombones e clarinetes emulando sussurros, queixas e gemidos (*moanin'*) *bluesy* sensuais. E tem-se sobretudo as cantoras negras se especializando no nascente gênero.

Uma recente - tardia mas muito bem vinda - revisão historiográfico-musicológica tem reconhecido o protagonismo das primeiras cantoras como criadoras do blues em sua grande rubrica, sem precisar aloca-las em denominações seguidas de hifens ou complementos (*blues-jazz*, *vaudeville-blues*, *classic blues singers*): Ma Rainey, por exemplo, já experimentava no Sul dos anos 1900 sua música, juntamente com músicos masculinos de *folk blues* (*songsters*), com gêneros, estilos e ritmos que se consolidariam como blues: *rags*; baladas; canções *barrelhouse* obscenas, *jazz*, *minstrel*, *pop* e *ragtime*; *work songs* e *hollers*; canções de jogo; *negro spirituals*; *breakdowns*, *reels* e *jigas*; canções de protesto etc. Os próprios selos e imprensa musical se desconstruíam quando da identificação da música feita por seu elenco de cantoras²⁷, e justificadamente.

Para a pesquisadora Paige McGinley (2014), cantar era apenas um elemento performativo do nascente blues. Ma Rainey, assim como Bessie Smith e outras *classic blues singers*, também tocavam, interpretavam e exibiam fantasias extravagantes em tendas e palcos do *black vaudeville*. Elas eram descritas pela imprensa como “atrizes” muito antes de alcançarem fama mundial por suas gravações musicais. Embora folcloristas tenham deixado de lado a teatralidade do blues primitivo em favor de noções de autenticidade, artistas virtuosos do blues, defende McGinley, usaram as convenções do teatro - incluindo dança, comédia e figurino - para encenar a mobilidade negra, para desafiar narrativas de autenticidade artística e étnica e para lutar por justiça racial e econômica, o que daria a seus “blues” um peso político-identitário e ético-estético para além do musical.

²⁷ Sobre a significativa taxonomia de canções folclóricas e populares, ver Cowley (1993) e Wald (2010).

A historiografia tradicional do blues buscou alocar essa música num tempo e espaço definidos, assim como emprestar um protagonismo masculino igualmente inquestionável, colocando músicos de *folk blues* como autênticos e legítimos pioneiros e as cantoras - sobretudo as nortistas - como corrompidas, porque performaticamente teatrais e espetaculares e por trabalharem com formas de canção que estariam distantes da rubrica do blues rural sulista e sobretudo por estarem voltadas ao disco “comercial” (leia-se aquele sob o comando de produtores que obnubilariam todo agenciamento feminino). Isso comprometeria e adulteraria uma forma puramente *folk* do blues, não fosse o fato de que os mesmos artistas do *folk blues* lançavam mão de repertório semelhante; e que a combinação dos *vaudeville* e *minstrels shows* com o gramofone significava que o “*folk blues*” e o produto da indústria cultural estavam inextricavelmente misturados nos anos 1920. Como lembra a escritora feminista Hazel Carby (1998), em 1928 os blues cantados por negros eram apenas secundariamente de origem *folk*, e a fonte primária para a transmissão do blues era pelo fonógrafo, ao qual se juntaria o rádio, em que pese o fato de que, ressalva Calt (2002), a veiculação do blues pelo rádio foi inicialmente tímida, o que, por seu turno, o livrou da censura da *Federal Communications Commission* (a agência do governo dos EUA que regula as comunicações desde 1934). Segue então outra questão: por que elas não poderiam ser uma das várias facetas do blues original?

A performance podia ser - e de fato era - dramática, expansiva ou teatral, refletindo as origens no *vaudeville shows*, itinerantes espetáculos de variedades do começo do século que corriam os EUA erguendo barracas em pequenos vilarejos ou grandes cidades, apresentando peças teatrais jocosas, canções e danças brejeiras, números circenses e blues. Quanto aos blues, a temática tratava de problemas econômicos e viagens a crimes e boemia, mas sobretudo de relações amorosas, conflituosas e abusivas, passivas e celebrativas, apaixonadas e autoafirmativas: músicas lésbicas, sobre bebida e prostituição - muitas se prostituíram (CURTIS, 2021) - por vezes pouco sutis, mas geralmente temperadas com senso de humor. As canções eram permeadas de imagens sexuais, sobre o amor sexual, lançando mão de discretas metáforas ou sendo acintosamente sexuais, ou seja, próximas às do *country blues*, mas sob o olhar feminino e urbano: as “rainhas do blues” tratavam do amor sexual de forma que ainda parece surpreendentemente moderna, enquanto a contraparte canção popular branca era pudicamente romântica. O *mainstream pop* favorecia sonhos românticos enquanto o blues (feminino) lidava com as tristezas e alegrias dos relacionamentos reais: traição, abandono e abuso eram contrabalançados por um prazer físico exuberante, urgente e hedonista.

Mas essa música citadina, o “*city blues*”, protagonizada pelas “rainhas do blues” do Norte até que recebeu avaliações condescendentes (CHARTERS, 1959; HERZHAFT, 1986), como canções elegantes, de acompanhamentos estilosos (a maioria coadjuvada por músicos de jazz), mas com a ressalva de que tinha cada vez menos relação com a música cantada no Sul. Já as “rainhas” do Sul, ou seja, as nascidas e estabelecidas naquela região, seriam as mestras do que o musicólogo Robert Palmer (1981) chamou de estilo “*deep blues*”: timbres vocais, sutilezas tonais e sentido rítmico que refletiriam tradições folclóricas negras mais antigas. Por se tratar de “experiência distante” (inclusive temporalmente), resta questionar se de fato o (enorme) público consumidor, inclusive sulista, não se sentia representado pelas “rainhas”, nortistas e sulistas, haja vista as significativas vendagens e presenças nos espetáculos.

Seria interessante agora algumas colocações que penso relevantes acerca do *country blues*. Embora registros desses tenham surgido posteriormente ao *city blues*, ao blues urbano e nortista das *classic blues singers* e de editores como W.C. Handy, muitos estudos tratam os primeiros artistas do *country blues* como titulares das “raízes” dessas estrelas comerciais. Corroborando Hamilton (2000) tratar-se de argumento posterior e, sobretudo, complicado: é difícil dizer com que precisão as gravações feitas no final dos anos 1920 refletem tradições anteriores, pois a amplitude dos estilos rurais representados nesses discos, e o fato de que inúmeras canções eram comuns em todo o Sul, indicam que eles estavam explorando fontes profundas, mas os *bluesmen* rurais cresceram durante o apogeu do *vaudeville blues* e foram claramente influenciados pelas tendências então atuais, sendo que vários *songsters* e *bluesmen* primordiais foram mesmo artistas do ancestral *minstrels show* (WALD, 2004).

É sempre tentador comparar música rural com música antiquada, mas embora pioneiros rurais como Blind Lemon Jefferson e Charley Patton reciclassem materiais e técnicas mais antigas, também estavam forjando novas abordagens ao blues (WALD, 2010). Enquanto o mercado rural branco era justificadamente voltado à nostalgia dos “velhos tempos” (“*Old Time Music*”), difícil imaginar, como já argumentado, afro-americanos guardando memórias afetivas dos “bons velhos tempos” de uma relativamente recente era escravista. Portanto, embora Jefferson e pares fossem comercializados como “*down-home blues*” e algumas de suas canções fossem derivadas de *field hollers* e *country dances*, eles dedicaram a maior parte de seus discos a materiais que refletiam a mania do blues comercial. Como resgata Carby (1998), *bluesmen* sulistas ouviam Ma Rainey performando nas tendas ou em gravações e os transmitiam por toda a comunidade.

O fato de os intérpretes de *country blues* hoje serem muito mais populares entre os ouvintes modernos do que as “rainhas do blues” se deve em grande medida, arrisca Palmer (1981), porque agora são ouvidos como precursores do *rock and roll* dos anos 1950. Portanto, vale a pena enfatizar que ao longo da década de 1920 as mulheres do blues com bandas de jazz continuaram a ser as maiores estrelas do campo do blues. Jefferson e colegas até venderam bem nos discos, mas nunca estrearam e muito menos lotaram os principais teatros negros. Tendo isso em mente, porém, sabe-se que a influência dos *country bluesmen* em estilos posteriores dá a eles uma importância especial, e cuja atenção a eles dispensada por críticos e historiadores modernos teria surpreendido fãs originais do blues (WALD, 2004).

Outro ponto desconsiderado pela historiografia padrão do blues é a possibilidade de o gênero ter na urbana New Orleans outro possível berço/maternidade, não-masculina e muito menos “pura”: novos estudos em velhas documentações apontam que o gênero poderia muito bem ter nascido (pelo menos) também pelos dedos da pianista, cantora e prostituta do bairro boêmio de Storyville Mamie Desdoumes²⁸. Além de autora dos primeiros blues sobre trabalho sexual, compostos por volta de 1901 (CURTIS, 2021), Desdoumes não apenas conviveu como ensinou o pioneiro do jazz Jelly Roll Morton a tocar blues no início do século XX, um blues que versava sobre a vida de uma prostituta de rua (HAMILTON, 2000). Um blues bem diferente do relatado e imortalizado pelo *bandleader* W.C. Handy, o mito de origem de ter travado seu primeiro contato ouvindo um *bluesman* rural e maltrapilho numa madrugada do Mississippi enquanto aguardava um trem em 1903²⁹. Em contraste com o andarilho maltrapilho de Handy, o blues encarnado por Desdoumes tinha uma relação direta com o mercado, situado em um nexo comercial onde o principal produto à venda era o sexo. Hamilton (2000) complementa que

[...] no relato de Morton, cantar blues [...] era uma forma de promover os negócios, e as mulheres o faziam em todos os tons de sentimento, cantando blues felizes, tristes, [...] blues carregados de excitação. Assim, Morton expõe uma concepção mais ampla do blues autêntico do que poderia ser lido em Handy, onde os blues eram canções de tristeza pura e simples, equivalentes seculares dos *spirituals* da era dos escravos. Até mesmo o termo “blues” assume contornos mais amplos: Morton o usa mais ou menos como sinônimo de “jazz” para denotar a música negra secular,

²⁸ ...ou Desdune, cuja grafia e pronúncia se tornaram confusas a partir dos relatos vocais e escritos de Jelly Roll Morton, conforme apontam Dan Vernhettes e Peter Hanley (2014).

²⁹ Um dos mais celebrados, difundidos e pouco questionados mitos de origem do blues que sintomaticamente envolve o protagonismo masculino (observador e músico), quando se tem outro, também datado da aurora do século XX, mito menos agraciado envolvendo personagens femininas: a *classic blues singer* e seminal nome da transição *vaudeville-blues* Gertrude Ma Rainey dizia ter aprendido seus primeiros blues - embora o estilo ainda não tivesse ainda esse nome - ao ouvir fascinada os padrões melódicos vindo de uma menina anônima por trás da tenda de seu show em uma barraca na zona rural do Missouri em 1902. Ao fim e ao cabo, essas experiências estavam sedimentadas na virada do século. Ver Kubik (1999); Hamilton (2000); Wald (2006).

qualquer que seja o tom, qualquer que seja o sentimento, tenha ou não a chamada progressão de acordes de blues ou um esquema de rima AAB (p.143)³⁰.

6. “Notas tristes”: o blues enquanto “lamentoso” (arremate)

Uma das afirmações recorrentes do senso comum é a assertiva de ser o blues bonito “mas” melancólico, ou bonito “por ser” melancólico. De fato existem características nessa música que levam ao ouvinte menos curioso ou atento ou aprofundado a percepção de ser ela essencialmente lamuriosa e dramática: questões como a já mencionada etimologia da palavra, intrinsecamente associada a tristeza e melancolia; a poética, cujas letras tratam de infortúnios, abandonos, dissabores, traições, tragédias, desafios (retomaremos esse ponto adiante); o uso recorrente do tom menor, da “escala blues” e da *blue note*, texturas e climas, tempos e dinâmicas, e o uso do falsete (para maior e melhor análise musical, ver Capítulo 3), todos culturalmente ligados à ideia de emoções graves, introspectivas ou dramáticas.

Outra significativa razão trata da associação direta e hegemônica com apenas dois de seus elementos formadores³¹, os *negro spirituals* e as *work songs/field hollers*, com seus caracteres religiosos e laborais e objetivos funcionais muito claros, que traziam forte apelo emocional (queixoso, dramático, de superação cotidiana) graças ao contexto estabelecido, o da escravidão, indissociável de situações de exploração, opressão e assimetrias. Sobre esses elementos, é sintomático que a historiografia canônica os elenque sempre e prioritariamente como os principais, estruturais e determinantes. São manifestações que trazem em si óbvia e incomensurável carga de lamentações e inexistente espaço pra falar de amor e sexo, de representar situações alegres, divertidas e celebrativas, salvo exceções (GENOVESE, 1988). Essa bibliografia tende a deixar de lado os *minstrels*, *vaudeville* e *medicine shows*, assim como as baladas e canções folclóricas de matriz europeia, manifestações também pilares na conformação do blues e nascidas ainda no cativeiro mas amadurecidas no pós-escravidão.

Sobre as baladas e canções/danças folclóricas: quando exploradas, as escolhidas são também as de formato lamurioso, dramático, de romântico amor não correspondido (LAWS JR., 1970). Mas sabe-se que existiam, no repertório das comunidades negras do Sul, músicas

³⁰ In Morton's account, singing blues was a way of touting for business, and women did so in all shades of feeling, singing blues that were happy, blues that were sad [...], blues charged with excitement. In that sense, Morton sets out a more capacious conception of authentic blues than could be read into Handy, where the blues were sorrow songs pure and simple, secular equivalents of the spirituals of the slave era. Even the term 'blues' takes on broader outlines: Morton uses it more or less synonymously with 'jazz' to denote black secular music, whatever the tone, whatever the feeling, whether or not it had the so-called blues chord progression or an AAB rhyming scheme (tradução minha).

³¹ São considerados os elementos formadores do blues, basicamente, os *negro spirituals*; as *work songs* e *field hollers*; os *minstrels*, *medicine* e *vaudeville shows*; e as baladas e canções folclóricas. Sobre essas manifestações, ver Chase (1957); Courlander (1963); Jones (1964); Stearns (1964); Laws Jr. (1970); Erlich (1977); Genovese (1988); Charters (1993); Kubik (1999); Calado (2007); Martin (2009); Capone (2011); e Abbott & Seroff (2017).

de base folclórica de forte teor malicioso e cômico, temas erotizados, animados e dançantes que inclusive dialogavam muito com o menestrelismo e *medicine shows* através dos *songsters*, proto-*bluesman* e personagem que catalisa todas essas manifestações, notadamente as brejeiras, que tinham maior apelo comercial e mais ligadas à diversão e às crônicas leves, mas permeadas de críticas e *signifying*, do cotidiano do negro liberto.

Mambembes *shows* itinerantes regados à música e dança, humor e atos mágicos, recitações dramáticas e peças teatrais e onde eram vendidos “milagrosos” produtos medicinais e outras panaceias aos incautos, os *medicine shows* da virada do século eram *vaudeville* em miniatura, *vaudeville* puxado por uma carroça a cavalo (DAVIS, 2003); assim como se assemelhava a um *minstrel show* dos últimos tempos, com artistas negros às vezes forçados a encarnar o *blackface* diante de plateias brancas. Mas, apesar dessa indignidade, os *folk singers* que viajaram com esses espetáculos mambembes se beneficiaram deles: os *medicine shows* os expunham a ritmos e estilos musicais negros de diferentes regiões, tornando-os repositórios ambulantes da música vernacular americana. Ao contrário das mulheres do *vaudeville*, *songsters* como Papa Charlie Jackson eram cantores folclóricos em transição, apenas semiprofissionais, tendo os *medicine shows* os moldado em artistas completos, experientes o suficiente para agradar ao público quando suas vozes foram ouvidas nos *race records*.

As letras cômicas foram essenciais para o blues desde o início (Beaumont, 2005), muitas em débito com os *minstrels*, *vaudeville* e *medicine shows*, como exemplificado pelo repertório de *songsters* e das *jug bands*, assim como das *classic blues singers* e de artistas do *country blues*, cujo vocabulário de suas demais canções, para desgosto romântico de folcloristas, não era menos brejeiro e rude, porque cifrados, que suas canções abertamente sexuais (CALT, 2002). Todos fermentaram seus repertórios com letras bem-humoradas e satíricas. Era música para *juke joints*, a contraparte mundana que alimentava a carne, enquanto a igreja, reduto dos *negro spirituals*, o espírito.

É muito curioso perceber, portanto, que desde seus elementos formadores houve um direcionamento de tratar o blues como uma música essencialmente lamentosa e existencial. E muito se deveu, na lapidação do blues como música folclórica ligada à escravidão carregada de emoção pungente, o protagonismo dos primeiros escribas: folcloristas e colecionadores de canções, brancos de fora da comunidade étnica de tradição oral (seguidos em sequência temporal por historiadores e etnólogos). Eles estavam imbuídos de uma bagagem estético-ideológica muito forte: aquela do credo sobre a pureza de um povo rural, pré-industrial, quase primitivo, ainda não contaminado pela modernidade, urbanidade e individualismo e fazedores de uma música comunitária que versava nostalgicamente sobre a vida simples. Foi um

determinante olhar romântico, purista e idealizado(r) - mesmo infantilizador - sobre as manifestações negras (e também brancas) do povo pobre rural sulista, seu cotidiano, alegrias e dramas, olhar que alimentou um credo reducionista, por vezes irreal. Uma perspectiva do *outsider* que foi corroborada convenientemente pela perspectiva *insider*, como veremos.

Interessante notar ainda o quanto a temática sexual e conseqüentemente o erotismo, enquanto representação dessa sexualidade, estiveram presentes de forma conflitante. Por um lado, temos os referenciais coletores de canções e folcloristas da primeira geração, no início do século XX, num primeiro momento de pré-gravação limitada à notação musical. Gente como Gates Thomas, Howard Odum e Guy B. Johnson, incomodados em sua sensibilidade moral e afeitos à sedimentada economia de emoções eurocentradas no “processo civilizador”: para o sociólogo Norbert Elias (1990), o processo civilizador representa a alteração do comportamento humano tanto pelo controle social quanto pelo autocontrole individual ao transmitir normas e regras na forma de autorregulação dos objetos e funções corporais.

Esses atores sociais efetivamente censuraram quase todo material lascivo coletado, lamentando a obscenidade da canção negra secular. Exemplos folclóricos publicados foram sufocados com aversão: para Thomas (*apud* HAMILTON, 2000), o real problema com as canções negras não era encontrá-las, mas sim o processo de seleção, classificação e expurgo para conseguir publicá-las de modo que sua qualidade não fosse prejudicada: “a pornografia é parte tão orgânica de sua estrutura que não pode ser extirpada sem destruir o sentido das canções” (p. 09). Nas coleções que publicaram, o material obsceno foi criticado e extirpado, manipulado e filtrado, pois, como Odum justificou (a autocensura), “essas canções vem mal harmonizadas com o suave das melodias emocionantes de uma vida popular” (p. 10)³².

Hamilton (2000) analisa que, como sugere Odum, mais do que simplesmente leis de obscenidade levaram os folcloristas a expurgar a música sexual: esses atores, com seus preceitos estético-político-morais, tinham uma noção da autêntica voz *folk* enraizada nos ideais vitorianos de elevação: a beleza das “melodias suaves e emocionantes de uma vida popular” residiria em sua pureza de espírito, seus ecos de uma presença divina, que permitiria aos ouvintes transcender a fisicalidade grosseira e experimentar algo do sublime. Enraizado em comunidades camponesas “imaculadas”, a canção folclórica moveria o ouvinte para a catarse espiritual. Enquanto os *negro spirituals* pareciam cumprir essa função, a música sexual não: seu implacável duplo sentido atolava os ouvintes no físico, em um mundo de

³² “pornography is such an organic part of their structure that it cannot be excised without destroying the point of the songs” e “these songs come ill-harmonized to the soft, stirring melodies of a folklife”.

“cobras pretas”, “repolho cozido” e “rolinhos de geleia”.³³

Por outro lado, tem-se as (nascentes) gravadoras comerciais. Pragmáticos e já bem versados no lucro, sem preocupações com a salvaguarda cultural, executivos discográficos logo descobriram que os blues lascivos vendiam tão bem ou melhor (HAMILTON, 2001) que as lamúrias de amor: enquanto alguns selos optaram por direcionar suas vendas a lançamentos que julgavam - ou não alcançavam o *signifying* - comercial e respeitavelmente viáveis a nível nacional, produtores (como os da Paramount Records, que lançou vários importantes nomes), particularmente eram entusiastas dessas insinuações sexuais (GOIA, 2009). A preocupação primordial era vender, mesmo que implicasse em reforço de estereótipos raciais-sexuais (graficamente e textualmente expressos em cartazes promocionais). Para o sociólogo histórico Bruce Curtis (2021), é inevitável perceber os *race records* como um conjunto complexo estruturado pelo racismo, pela supremacia branca e pela herança *minstrel*: os selos estavam sob o controle do capital branco, assim como a maioria dos funcionários da A&R³⁴ eram homens brancos. Limitar os artistas negros a alguns estilos, como o *hokum* e o *dirty blues*, era portanto uma prática consciente que revela mais racismo do que conhecimento musical.

Embora os fãs modernos brancos dos primeiros blues, os intelectuais e pesquisadores dos anos 1950 em diante, tenderam a se concentrar no apelo de sua “autenticidade” e “dramaticidade”, muitos dos afro-americanos compradores de discos e ouvintes de *jukeboxes* consumiam esses lançamentos, nas décadas de 1920 e 1930, atraídos sobretudo pelos blues lascivos e brejeiros (GOIA, 2009; HAMILTON, 2001). Uma vez que as estratégias de *marketing* e o acesso restrito à radiodifusão limitaram os *race records* sobretudo ao público negro, dentro desse espaço estreito práticas criativas de produção floresceram.

Curioso notar que o repertório de artistas “dramáticos” como Charley Patton era repleto também de canções obscenas (tão lascivas que ruborizaram até mesmo os executivos da Paramount), que sintomaticamente receberam pouca atenção por parte de estudiosos. O etnomusicólogo David Evans (1982) lembra que Patton teve como mestre Henry Sloan (1870-1948), pioneiro do *Delta blues* não gravado que o ajudou a moldar sua música, ensinando parte do repertório erótico e obsceno, mas codificado, como “*Spoonful*” e “*Shake it and Break It (Don't Let it Fall, Mama)*”. Para Wald (2010), críticos, fãs e músicos atuais tendem a ignorar as possibilidades paródicas das personas adotadas por cantores de blues do passado, ou seja, a potência de seus *signifyings*. Ele observa que o público original do

³³ Personagens/metáforas animais, domésticas e culinárias de clara conotação sexual.

³⁴ *Artist(s) and Repertoire*: referência aos funcionários das gravadoras comerciais que selecionam artistas e supervisionam a produção das gravações.

blues nos anos 1920 e 30 procurou cantores que contassem histórias reais do dia a dia, apreciando mais palavras insinuantes de sabedoria ou observações cômicas, astutas e maliciosas do que gritos de raiva ou desespero. Calt (2002) acredita que a preocupação pré-anos 1960 com a respeitabilidade e o decoro, e a falta de pretensão ou timidez do blues em relação ao sexo, deram a essa música uma notoriedade considerável para a libertinagem.

Essa reputação do blues, como negativamente lascivo ou obsceno, já era percepção compartilhada, e em “fricção intraétnica” (ver mais adiante), por W.C. Handy: o *bandleader* reclamou que um “bando de blues sujos de baixo nível” (*flock of lowdown dirty blues*) apareceu no horizonte da gravação, via *race records* da década de 1920, atendendo assim aos gostos brancos, minando sua própria carreira editorial e usurpando os produtos saudáveis de sua própria criação. Estes, acrescentou, “não eram blues espirituosos de duplo sentido, mas simples obscenidades” (1991, p. 209)³⁵.

Para os intelectuais da era entre Guerras, aceitar o blues implicava se envolver com essa música sexual. Muitos olharam para isso num misto de consternação e desgosto: o sociólogo Forrester B. Washington (*apud* HAMILTON, 2000b), escrevendo em 1928, lamentou a lascívia e imoralidade das gravações emitidas pelos *race records*, gravações que espalhavam a desordem urbana nos cantos mais remotos da paisagem rural negra. Ele enxergava mesmo um complô racista por parte das gravadoras brancas para corromper a cultura negra, sendo algumas gravações tão obscenas que os selos não tinham coragem de anunciá-las em seus catálogos regulares, publicando folhetos publicitários especiais para o público negro; ostentando os títulos sugestivos desses registros, acompanhados de fotos obscenas nos jornais negros. Para o sociólogo,

Pior do que negar a ele [o negro] as oportunidades de desenvolver o gosto pelos tipos mais elevados de atividades de lazer é a prática [...] de impor ao negro o gosto pelas formas degradadas. [um] exemplo é a prática bastante geral das maiores empresas de máquinas falantes da América, de quase forçar os *race records* negros que são distintamente imorais em seu título e conteúdo (WASHINGTON *apud* CALT, 2002).³⁶

Washington ecoou em colegas como Donald R. Young e Gunnar Myrdal (1944). Young (1932), refletindo sobre os *race records*, afirma que, enquanto alguns tratava-se de inofensivas gravações religiosas,

³⁵ “not witty double-entendre, but just plain smut”

³⁶ “Worse than denying him [the Negro] the opportunities of developing a taste for the higher types of leisure time activities is the practice [...] of forcing upon the Negro a taste for degraded forms. [an] example is the quite general practice of larger talking machine companies of America, of almost forcing upon the Negro race records that are distinctly immoral in their title and content.” *Bo Carter: Banana in Your Fruit Basket* (2002), *liner notes*

Não poucos foram tão obscenos em conteúdo, seja por palavras diretas ou por óbvio duplo sentido em gravações que é difícil entender por que foram autorizadas as vendas. A razão, sem dúvida, é que [...] os brancos como um todo consideram a moral dos negros tão baixa que não pode ser prejudicada. É significativo que esses registros tenham sido anunciados em um catálogo separado das ofertas gerais da empresa [...] Um preconceito racial que permitiu a uma corporação poderosa e responsável emitir-los [...] deve, pela natureza das coisas, ser indiferente a lapsos ainda piores se confinado apenas ao negro. Essa atitude explica muito da lentidão do negro em adotar um código recreativo mais próximo ao de seu vizinho branco, que aparentemente é vizinho apenas no sentido geográfico (ps. 306 e 307).³⁷

Essa diatribe, que culminou no então principal (e monumental) estudo da vida negra americana e sobre o racismo, de Myrdal (1944), limitaria os *race records* a viciosos e obscenos. Embutidos em tais comentários estavam os primeiros sinais de uma crítica das Ciências Sociais, condenando a “patologia” da vida urbana negra, crítica que, lembra Hamilton (2000b), atingiria seu pico de intensidade após a Segunda Guerra Mundial.

Pode-se afirmar, portanto, que culpabilizar a (nascente) indústria musical como manipuladora e desconsiderar o peso das gravações não-comerciais é argumento complicado, porque parcial e reducionista: foram dois movimentos simultâneos que buscavam atender a interesses específicos particulares - mercantis e ideológicos -, não sendo levado em conta em última instância os interesses dos artistas. Ironicamente, talvez fosse a indústria a que melhor atendeu aos anseios de gravar uma música que também fosse celebrativa e brejeira: o critério era vender muito, algo que as canções de matrizes maliciosas faziam aos borbotões, atendendo aos interesses estéticos de outro grupo relevante desse contexto, o público afro-americano.

De fato, tanto a indústria quanto o comércio visavam o lucro e tinham, sim, um olhar sexualizante sobre os negros: sobre os clientes masculinos de *race records*, os empresários J.B. Long e Earl Montgomery disseram, respectivamente, que “noventa por cento deles naquela época eram *backdoor men*³⁸” que “usavam os discos para foder”³⁹. Por vezes, eles

³⁷ “Not a few have been so obscene in content, either by direct word or by obvious double meaning in songs recorded that it is difficult to understand why they have been permitted to be sold. The reason, no doubt, is that [...] white people as a whole consider Negro morals so low that they cannot be damaged. It may be significant that these records have been announced in a catalogue separate from the general offerings of the company [...] A race prejudice which permitted a powerful and responsible corporation to issue them [...] must in the nature of things be indifferent to even worse lapses if confined only to the Negro. This attitude explains much of the Negro’s slowness in adopting a recreational code more nearly like that of his white neighbor, who is apparently neighbor in a geographical sense”.

³⁸ expressão celebrada no blues para o amante secreto de uma mulher casada: aquele que foge pela porta dos fundos enquanto o homem da casa está virando a chave na fechadura da porta da frente. A porta traseira como entrada/saída para negros trabalhando em casas brancas durante e após a escravidão talvez tenha alimentado uma simbologia erótica entre os afro-americanos (MAJOR *apud* DEVI, 2012): *backdoor man* como amante associa-se também ao fenômeno pós-escravidão dos *sweet back papas*, homens que sempre se esquivavam dos trabalhos manuais extenuantes - o destino da maioria dos negros da época -, tornando-se músicos e vivendo às custas das

limavam músicas que não fossem, ou que julgassem, comercialmente propícias (notadamente estilos com forte sotaque regional e/ou rudemente *folk*, sem grande apelo nacional), buscando artistas que ultrapassassem os limites regionais de sua música, ao mesmo tempo que sabiam que vendiam bem em seus territórios, numa dialética da comercialização e lucro. Mesmo assim, as gravações comerciais permitiram a difusão de vários estilos regionais, o que possibilitou amplo acesso por parte de outros músicos e rico desenvolvimento do blues.

Ao pensar o erotismo como metáfora da sexualidade e o texto erótico como alegoria textual dessa metáfora (DURIGAN, 1985) e, ainda, a identidade como grupo de representações culturais tecidas em situações específicas (HALL, 2003), essa representação do amor erotizado seria um modo de construir sentidos que influenciaria e organizaria tanto as ações quanto concepções que essa comunidade negra tinha de si. Se as gravações comerciais de blues dos anos 1920 e 30 conseguem de algum modo representar com mais fidelidade esse aspecto do amor erotizado ou simplesmente as bem-humoradas “vertentes maliciosas” (Capítulo 2), em detrimento dos registros feitos pelos folcloristas da época, assim como dos revivalistas dos anos 1950 e 60 (jornalistas, universitários, músicos), tem-se que nas décadas de 1930 e 40 parte importante de folcloristas e sociólogos agiram de modo diferente.

Ligados a movimentos trabalhistas e sindicais, eles não apenas apreciavam os blues sexuais como folclore vivo e urbano, como incentivavam os músicos a executá-los (HAMILTON, 2001). Surpreende aqui a ausência de tais lamentos moralistas: nomes como Alan Lomax⁴⁰, Lewis Jones e Charles S. Johnson encontraram uma autenticidade vibrante na música sexual negra, uma sensação de “incandescência” que teve suas raízes na política de esquerda da Frente Popular mas que, muito infelizmente, foram estudos silenciados pelo tempo, notadamente graças a desavenças profissionais entre o trio. Muito do material coletado foi arquivado e invisibilizado por décadas (chegando mesmo a Biblioteca do Congresso dos EUA ter um arquivo secreto identificado pela letra grega “Delta” acessível somente a uns poucos eleitos), permitindo assim que a história do blues fosse contada, ao longo das décadas seguintes, de forma tão “assexuada” e deserotizada, como se essas temáticas não tivessem lastro folclórico e/ou fossem criações inescrupulosas da indústria musical.

7. O blues enquanto música

mulheres. Dizia Big Bill Broonzy que alguns viviam como reis porque tinham mulheres que cozinhavam e moravam na casa de um rico homem branco, onde podiam entrar pela portas dos fundos (CURTIS, 2001).

³⁹ “Ninety percent of ’em back in that day was a backdoor man.” “They used the records to fuck by.”

⁴⁰ Em que pese posterior posicionamento de Lomax, movido a interesses profissionais-ideológicos antagônicos.

As principais, e discorridas anteriormente, falácias em relação à percepção do blues - manifestação primordialmente folclórica, rural, masculina e lamentosa - podem ser colocadas em xeque a partir de um só exemplo: “*Empty Bed Blues*”, que traz uma dançante performance feminina, urbana, popular e não-lamentosa (se adensarmos as camadas); e, a partir dela, permitir refletir sobre algumas das características do blues sujeitas a “equivocos produtivos”: letra, música e performance, como exemplo claro de que uma notação musical não conseguiria efetivamente dar conta da complexidade e ambiguidade da canção performada.

Uma definição puramente musical de blues diz que este apresenta uma progressão de acordes que consiste em quatro compassos da tônica (I), dois compassos da subdominante (IV), dois compassos da tônica (I), um compasso da sétima dominante (V7), um compasso da subdominante (IV) e dois compassos finais da tônica (I). Este blues de 12 compassos é ideal para a tradição de “chamada e resposta” da África Ocidental (e também europeia), esquema de antifonia em que uma voz ou instrumento principal afirma uma frase que é respondida por outras vozes ou músicos. No padrão de música de 12 compassos mais comum, o líder canta duas linhas repetidas, cada uma respondida por uma frase instrumental, depois uma terceira linha rimada que é respondida por um final passagem instrumental. Para o musicólogo Marshall Stearns (1964), a estrofe clássica de três partes fornece bom veículo narrativo, por sua dramaticidade: os dois primeiros versos criam o clima de modo claro pela repetição, sendo o primeiro direto e de forte apelo emocional; o segundo, por meio de repetição e da ênfase, cria expectativa e tensão que antecipam o terceiro verso, que “desfere o golpe” (dramático, patético, engraçado ou excitante). Tal estrutura é particularmente eficaz quando performada, pois é “comunicação concentrada, cápsula de deflagração manufaturada para uma execução vivaz entre assistência que participa e dança” (STEARNS, 1964, p. 119).

O dueto Bessie Smith e Charlie Green na citada “*Empty Bed Blues*” é exemplo clássico desse tipo de conversa lascivo-musical, que dificilmente poderia ser “lida” a contento somente pela partitura.

Smith começa a segunda estrofe cantando:

“Bought me a coffee grinder, that's the best one I could find”

Green responde em seu trombone com notas brejeiras ao mesmo tempo de forma melodicamente relaxada.

Smith repete:

“Bought me a coffee grinder, that's the best one I could find”.

Green toca uma pequena série de notas lentas e prolongadas emulando rouquidão.

Smith completa a lembrança libidinosa:

“*Oh, he could grind my coffee, 'cause he had a brand-new grind.*”

E Green constrói um *obbligato* que a leva ao próximo verso.

Como nos lembra Hamilton (2000), “*Empty Bed Blues*” entrou para o cânone historiográfico-musicológico do blues curiosamente como um lamentoso tema sobre abandono e perda amorosa. Ela esclarece que

Apesar dos versos de abertura tristes, não é uma canção sobre abandono, miséria ou qualquer emoção melancólica tão amiúde associada ao blues feminino: é uma música sobre sexo. As letras destacam, em detalhes cada vez mais sugestivos, os prazeres físicos que a cantora experimentou com seu amante desaparecido, e o drama da música - ou melhor, sua hilaridade - vem da transparência de suas imagens e da maneira implacável como os duplos sentidos são empilhados um no outro, com um aceno extra e uma *piscadela* pelo gemido sujo do trombone de Green (p.132, tradução e grifo meus)⁴¹.

Se nos ativermos ao título e a algumas estrofes, assim como à sonoridade que numa primeira camada soa lamentosa, teríamos de fato uma canção de fossa. Mas, ao ampliar nossa percepção e compreensão semântica, temos outros indicativos, “intra” e “extramusicais”:

(i) Na citada segunda estrofe, mas também na terceira e décima, Bessie lança mão da linguagem vernacular afro-americana, melhor dizendo, de celebrativas gírias lascivas repletas de *signifying: coffee grinder; cabbage e bacon; deep-sea diver e stroke* são metáforas culinárias. David Evans (2008) lembra que apelidos que descrevem alimentos e gostos alimentares têm uma sobreposição considerável com apelidos sexuais a ponto de ser quase inútil separá-los, sendo estudos sobre a psique humana bem cientes da estreita relação universal entre comida e simbolismo sexual. E o blues é pródigo de referências culinárias ao sexo, caractere que não é prerrogativa desse gênero musical, muito menos da cultura afro-americana do período: segundo o antropólogo Edmund Leach (1983), fazer associação verbal (e também ritual) entre comer e relação sexual seria uma tendência amplamente difundida entre as culturas. Isso, para Leach, configuraria plausível hipótese de que

o modo pelo qual os animais são categorizados em relação a sua comestibilidade terá alguma correspondência em relação ao modo pelo qual seres humanos são categorizados com respeito às relações sexuais (p. 184).

⁴¹ “Its doleful opening verse notwithstanding, is not a song about abandonment, misery, or any such melancholy emotion so often associated with the female blues. It is a song about sex. The lyrics spotlight, in ever-more suggestive detail, the physical pleasures the singer experienced with her now vanished lover, and the song's drama - or rather, its hilarity - comes from the transparency of its imagery and the relentless way in which double entendres are piled on one another, given an extra nod and wink by the dirty moaning of Green's trombone.”

Acrescento também ser o blues carregado de referências laborais ao ato sexual, sendo a antiguidade e etnicidade de “*to grind*” (“moer”), remetida mesmo à Europa Medieval, como mostra Carlo Ginzburg (2006). E numerosos termos foram derivados, direta ou involuntariamente, de facetas do discurso branco: em alguns casos, o vocabulário de *bluesmen* e *blueswomen* parece remontar ao século XVII (CALT, 2009), quando escravos e servos brancos trabalhavam juntos nas plantações de tabaco da Virgínia.

(ii) Para quem pôde assistir a Bessie Smith ao vivo (Danny Baker *apud* BERENDT, 1975), era possível acompanhar as sutilezas e/ou ambiguidades de suas performances, para muito além da notação musical ou mesmo leitura poética: ela lançava mão de artifícios como risos irônicos, literais “piscadelas”, gestualizações erotizadas em contraponto a trechos narrativos lamentosas, sobretudo quando em espaço dialógico com os músicos, muitas vezes emulando um colóquio sexual.

Hamilton (2000) defende, e eu concordo, se tratar de uma canção celebrativa ao sexo, ao amor sexual, ainda que de forma ambigualmente lamentosa, porque enfaticamente saudosa e nada ligada ao eurocentrismo do amor romântico. Me aproximando agora da filósofa e ativista Angela Davis (1998) e de Hazel Carby (1998): a liberdade de viajar e escolher parceiros sexuais normalmente era negada sob a escravidão - memória viva entre alguns ouvintes do blues - e as “rainhas do blues” como Bessie celebraram essas liberdades em termos inequívocos. Proto-feministas e figuras liminares, essas performers encenaram e exploraram as várias possibilidades de uma vida sexual, se notabilizaram por saírem da condição de “objeto” para de “sujeitos sexuais”, como representações de mulheres que tentam manipular e controlar sua construção como sujeitos sexuais cantando sobre sexo de maneira franca, brejeira ou séria (ou ambas). E, em que pese sua enorme popularidade entre vasta parcela do público negro, essa opção estética provou ser uma vergonha para os estudiosos do blues, feridos em suas sensibilidades moral-estético e ideológico-políticas: aficionados da música, jornalistas, folcloristas e historiadores, que nos últimos oitenta anos geraram vasto corpo de literatura definindo e avaliando a tradição do blues, não apenas renegaram ou silenciaram esse repertório como chegaram mesmo alguns a não considera-las sequer blues e sim artistas *pop* do *vaudeville-jazz*, urbanas e distantes da tradição folclórica.

Portanto, tons menores e poética lamuriosa estariam longe de ser um complemento fidedigno de uma definição estrutural do blues.

8. O blues enquanto poética

Blues é canção popular singular, na medida em que trata de todos os aspectos,

vicissitudes e alegrias vividas por seus criadores e comunidade, expressando francamente temas que raramente são assunto de música (OLIVER, 1960; YURCHENCO, 1995). As canções de blues não se valiam das linhas de composição de canções convencionais, como aconteceu entre 1890 e 1950, a chamada “era Tin Pan Alley da música popular” (CALT, 2009): enquanto essa envolve canônica dicção literária ou poética em pelo menos um nível rudimentar, o blues era mais que um método de fazer música, era um meio de linguagem, sendo seu um trecho da fala vernacular posta em canções que se referiam ostensivamente a eventos e sentimentos presentes ou do passado recente⁴².

Reflexo da dura e crua realidade sócio-histórica dos negros nos EUA, as letras do blues amiúde abordam temas como pobreza, morte, violência, vícios, tragédias e aflições de grandes proporções (inundações, pragas, crise econômica, guerras), assim como fatos prosaicos ou distantes (o advento do gramofone, o naufrágio do Titanic). Carregado de forte emotividade, sinceridade e assertividade, a poesia do blues paradoxalmente é também ambígua, irônica e evasiva, lançando mão para isso de gírias, metáforas e outros artifícios vernaculares repletos de codificação. O(a) *blues singer* parece sempre estar melancolicamente lamentando a perda d'algo - amor, felicidade, liberdade, dignidade - mas na real é difícil determinar seu estado de ânimo, cuja poética (e musicalidade) une magistralmente ambiguidade agridoce e humor estoico. Tal estado agridoce de espírito, o contraste de sentimentos, o lírico e o trágico ditos de forma tão direta e real, o riso inesperado deram ao blues seu grande atrativo emocional.

E haja vista todo aspecto concebível da vida negra ser explorada poeticamente⁴³, o blues, sobretudo, de(canta) o amor sexual, tema muito explorado em disco. Em linguagem franca, madura e por vezes direta - ou “vulgar”, quando convenções sociais, morais, religiosas e estéticas de amplos setores norte-americanos, brancos e negros, perceberam esse blues como algo chocante e ofensivo - expõe seu lado negativo não-dissociado das condições de vida subumanas do negro: traição, abandono, incompreensão e solidão. Mas também tende a representação alegre e propositiva, celebrativa e maliciosa, lírica e intensa. Ao lidar com questões do amor erotizado, a narrativa do blues pode ser francamente explícita, mas sobretudo lança mão de metáforas (gastronômicas, animais, domésticas, mecânicas, laborais),

⁴² O estilo casual, muitas vezes áspero e coloquial da expressão do blues, tornou-se alicerce essencial do *rock and roll*, até hoje enraizado no inglês falado informalmente. Sobre a análise de sua estrutura poética, ver ainda Charters (1959); Jones (1964); Miller (1975); e Wald (2010).

⁴³ Em perspectiva folclórica inicial, o blues é percebido menos como um estilo musical do que uma “verbalização” de significados pessoais profundamente sentidos em que se utilizava a música como veículo. Já numa abordagem etnomusicológico-histórica, muitos dos primeiros escritos sobre a forma o trataram como poesia popular antes de estilo musical. Sobre isso, ver respectivamente Courlander (1963) e Wald (2010).

duplos sentidos, gírias, expressões e sobretudo muito *signifying* (ver mais adiante), artifícios poéticos menos evasivos que enfáticos. São insinuações que permitem a(o) performer, além de se gabar de atributos físicos, vigor erótico e proezas sexuais, declarar todos os tipos de desejos e ilustrar movimentos do intercuro sexual. Para a etnomusicóloga Henrietta Yurchenco (1995), os blues mais sensacionais dos anos 1920-30 versavam sobre sexo, seus prazeres e armadilhas e, ao contrário das canções de Tin Pan Alley⁴⁴,

[...] retratava pessoas que não perdiam tempo de mãos dadas e olhando para a lua ou nos olhos uns dos outros; iam direto ao ponto: definiam suas preferências em relação à cor, tamanho e técnicas sexuais. (p. 458)⁴⁵

Ao habilmente equilibrar emoção intensa e desenvoltura não-sentimentalista, o amor erotizado elevou o blues, para alguns entusiastas (MUGGIATI, 1995), ao seu mais alto grau de qualidade poética. E causa espécie quantas palavras, gírias e expressões do vernáculo afro-americano relacionadas às suas músicas e danças fazem referência e alusão direta ou indireta, velada e às vezes nem tanto, ao ato sexual. A começar por palavras escolhidas para nomear vários gêneros e ritmos: *jazz, boogie woogie, jump, jive, rock and roll, funk* (CHARTERS, 1959; GREENWAY, 1963; DAVIS, 2003; DEVI, 2012).

A razão de ser dessa erotização na música pode localizar-se na relação histórico-cultural construída entre brancos e negros, iniciada na escravidão, e que determinou o estigma da sexualização deste último: como principal aspecto, a animalização a que foram submetidos dentro da lógica econômico-religiosa da sociocultura escravocrata de tratar os cativos como reprodutores (OLIVER, 1960; JONES, 1964; GENOVESE, 1988; BOGLE, 2003; COLLINS, 2004; HAMILTON, 2006). Essa manipulação ideológico-discursiva da animalização e desumanização persistiria pós-Emancipação (1862) e seria uma das mais perversas representações históricas do afro-americano, que de fato se viu a enfrentar toda sorte de discriminação cidadã e desajuste afetivo-familiar mas que, ironicamente, foi positivamente apropriado por este e ressignificado cultural e etnicamente, sobretudo na música.

E o chamado “amor romântico” poderia lançar boa luz (GIDDENS, 1992; LOBATO, 2012). Fenômeno cristalizado na Europa Iluminista que celebrava o amor sublime e idealizado, porém disciplinado e doméstico, emocionalmente imaculado e duradouro e predominando sobre aquele do ardor sexual, o amor romântico se fez presente no imaginário

⁴⁴ Nome dado à coleção de editoras musicais nova iorquinas que dominaram a canção popular dos EUA do fim do século XIX a meados do século XX. O termo ganhou depois adjetivação pejorativa e passou a se referir a uma indústria musical pasteurizada, excessivamente romântica e conservadora.

⁴⁵ “(...) portrayed people who wasted no time holding hands and gazing at the moon or into each other's eyes but got straight to the point: they laid down their preferences regarding color, size, and sexual techniques.”

emocional da cultura musical branca, sobretudo entre camadas populares, na produção de baladas sentimentais. Estas focavam sobretudo no amor não correspondido ou sujeito a toda sorte de tragédias, algo que ia firmemente de encontro ao repertório musical popular afro-americano (LAWS JR., 1970; EWEN, 1963; ERLICH, 1977).

Pode-se falar do blues como expressão da condição individual, que muito tem a dizer sobre relacionamentos (inter)pessoais, e de modo franco, uma vez que se via inicialmente livre das interdições estético-sociais brancas (OLIVER, 1960). Ele se notabilizou, logo de início, pelo caráter poético inclusivo, ao tratar de amplo aspecto da vida negra que poderia ser considerada socialmente tabu, viciosa e ilegal: álcool, drogas, jogatina, prostituição e cafetinagem, crime, homoafetividade, *voodoo* e, sobretudo, sexo (HUMPHREY, 1993; HAMILTON, 2006). Tentar aplicar ao blues padrões e convenções da canção popular branca norte-americana implica aplicar uma falsa medida: nessa, notadamente nas criações poéticas, hegemônicas e eufemísticas da citada Tin Pan Alley⁴⁶, o amor romântico classe média emprega signos emocionais, sentimentais e eroticamente evasivos; no blues, não há espaço para letras que rimam *rose* com *muse* (CHARTERS, 1959; STEARNS, 1964). A gama de temas sexuais e metáforas no blues reflete uma honestidade sobre as complexidades das relações sexuais que faltava à maior parte da canção contemporânea (KEIL, 1966).

Necessário abrir um parêntese e reforçar aqui que tais temáticas não são prerrogativas do blues. Sob uma perspectiva histórico-antropológica, o erótico como representação da sexualidade/desejo esteve presente e manifesta em vários tempos e espaços, como aponta o folclorista John Greenway (1963). Lançando mão de vocabulário um tanto datado, Greenway afirma que canções sexuais podem ser localizadas em todas as partes do mundo “primitivo”, “folclórico” ou “civilizado”⁴⁷, assim como o recurso de utilizar artifícios linguísticos/discursivos - metáfora, alegoria, duplo-sentido, sinédoque - para nomear/referir o universo sexual. E a linguagem dos grupos socialmente isolados, arremata, se mostra extraordinariamente rica nessas invenções.

Várias manifestações surgidas de subculturas urbanas pobres e marginais a partir do

⁴⁶ Cabe aqui uma ressalva: o historiador da Tin Pan Alley, Douglas Gilbert (*apud* CALT, 2002), relata que pelo menos desde a década de 1870 um gênero de canções populares brancas de duplo sentido floresceu entre ambientes boêmios, que insinuavam a obscenidade por meio de uma frase não sexual que assumia conotação sexual em virtude do contexto: um verso final finalmente invocava a mesma frase de forma a fazê-la parecer subitamente inócua. Essas músicas, no entanto, diferiam de suas contrapartes negras, que empregavam um vocabulário sexual direto: tanto a timidez dessa atitude quanto o caráter não idiomático das referências sexuais eram basicamente estranhos à canção negra.

⁴⁷ Ancorado à etnologia comparada, Greenway traça curioso e elucidativo paralelo entre a poética do blues e a dramaturgia de Shakespeare, autor quinhentista que se valia do vernáculo popular, duplo sentidos e metáforas sexuais: no imenso vocabulário de Shakespeare de 20.000 palavras existem cerca de 1.400 termos diferentes para atos sexuais; sete por cento de todo Shakespeare é, portanto, ousado e obsceno.

final do século XIX (HUMPHREY, 1993) - como o tango argentino, fado português, rebetika grega e, em certa medida, o samba brasileiro - expressavam igualmente seus tabus com linguagem direta/franca e/ou metafórica/cifrada, lançando mão do vernáculo subterrâneo (algumas cantoras, como as primeiras do fado português, eram prostitutas que entretinham clientes com canções e sexo). Esses gêneros foram considerados o blues de seus respectivos países, em parte por sua pungência musical, mas, sobretudo, pelas expressivas descrições de estilo de vida e da experiência urbana, sendo então e inicialmente menosprezadas pelas classes hegemônicas, cujos valores morais “civilizados” consideravam-nos escandalosos.

Enquanto a obscenidade decerto existe em outros gêneros musicais, Curtis (2021) analisa que uma práxis racista manipulou um direcionamento sociopolítico e estético da obscenidade aos *race records* e aos artistas negros, delegação sustentada por mentiras sobre a desenfreada hipersexualidade negra. De fato, forçados a se apresentar em ambientes culturais rudes onde o trabalho sexual era comum, muitos artistas tiraram melhor proveito dessa situação, abraçando o brejeiro e o libertino, operando por vezes de maneiras contra-hegemônicas, respondendo à respeitabilidade da classe média e satirizando representações.

8.1. *Signifying*

Refletindo especificamente sobre a inflexão discursiva da poética do blues, dúbia e intrincada, postulo agora e rapidamente uma aproximação com a linguagem vernacular da comunidade afro-americana, mais especificamente, com o *signifying*. Sendo basicamente uma reversão de sentido e intenção codificada de dizer algo “significando” exatamente seu oposto (GATES, 1989), *signifying* é a técnica de exprimir entre (e contra) seus pares (e “o outro”) ideias ambíguas por meio de perícia verbal argumentativa, lançando mão da ironia, esperteza, brincadeira, persuasão e dos jogos verbais. Ao usar de insinuações e conversas dúbias, compreendidas apenas por membros da própria comunidade, o *signifying* permite ao falante, sem custo de represália, expressar opiniões ou sentimentos ousados, satíricos ou paródicos⁴⁸.

Histórica e socialmente, o *signifying* é uma valorosa estratégia discursiva da oralidade afro-americana que pode ser rastreado até os primórdios do nascimento cultural daquela comunidade (ou mesmo antes, se pensarmos numa matriz africana), uma estratégia que remontaria, portanto, à escravidão, quando ocorria o desenvolvimento de processos de

⁴⁸ Sobre a ritualização do insulto, teorizações iniciais do *signifying* e seus desdobramentos histórico-culturais, ver, respectivamente, Radcliffe-Brown (1973), Mauss (1979), Leach (1983); Abrahams (1970); e Devi (2012). Para uma análise histórico-cultural e funcional-técnica do *signifyin(g)*, do *Signifying Monkey* e do *trickster*, ver Gates (1989; 1992), Floyd (1995), Baker (1984) e Coffin (org. 1970). Sobre a relação linguagem idiomática e escravidão, ver Stearns (1964), Garcia (1997) e Calado (2007)

interação cultural entre descendentes de africanos e de europeus dos séculos XVII a XIX nos EUA, em específicas condições econômicas e sociais⁴⁹. Esse aprendizado do manejo discursivo foi questão de sobrevivência psicossocial negra em face à imposição ao contato hierárquico, opressor e assimétrico do mundo do branco, para lidar com códigos complexos e interpretar a linguagem idiomática do dominador.

Essas estratégias inclusive estiveram presentes em manifestações musicais que por sua vez formatariam o blues, cujas canções incorporam várias práticas de jogo de palavras criativo são parte integrante do gênero: *signifying, testifying, lying, tall tales*; duplo sentido, hipérboles ultrajantes, indiretas conscientes, elipses, insultos direcionados e obscenidades (HURSTON, 1997). Tudo isso num *continuum* processual, repleto não apenas de continuidades, mas também e principalmente de mudanças e atualizações, rupturas e transformações, como estratégia do processo de sobrevivência social. À medida em que o gênero se desenvolvia, o jogo de palavras tornou-se mais rico e variado: medos de censura, competição por participação de mercado e segregação racial promoveram a inovação lírica (COOPER *apud* CURTIS, 2021). As letras eram codificadas de forma transparente para os negros, mas opaca para a maioria dos ouvintes brancos (ver Capítulo 3), enquanto a segregação limitava a exposição dos últimos *race records*.

As *signifying songs*, que mantêm o artifício - função e técnica - do uso de insinuações e duplos sentidos culturalmente codificados, compreendidos apenas por membros da comunidade, seriam derivações evidentes migradas à linguagem musical popular: apesar de geralmente alegres e ritmadas (ou por isso mesmo), guardam afiada carga crítica/maliciosa em sua ambiguidade. A temática é em geral amorosa e divertida, sendo que o intérprete tem a chance de temperar seu discurso lírico com insultos, velados/metafóricos ou explícitos.

Como forma de canção popular, o blues é deveras associado a dois aspectos aparentemente ambíguos: “tristeza” e “sensualidade”, ampla paleta emocional que guarda outro curioso aspecto: nem sempre a intenção discursiva do/a *bluesman/blueswoman* é clara, inequívoca, mesmo em construções textuais (aparentemente) simples. Tal façanha fica mais intrigante, ambígua e (aparentemente) paradoxal, quando se encontra mesclada à sua musicalidade: são recorrentes temas de andamento mais lento e sonoridade mais “melancólica” (tons menores) celebrativas do amor carnal ou evocativamente otimistas; assim

⁴⁹ Nesses contextos, de intensos conflitos, negociações e estratégias, podemos ouvir em manifestações musicais como as *work songs*, os *negro spirituals* e as *minstrel songs* a presença de discursos codificados, ambíguos e críticos. Sobre as *signifying songs* presentes em vários tempos históricos africano-americanos pré-blues, ver Jones (1964); Stearns (1964); Schuller (1970); Szwed (1970); Bastide (1974); Trindade (1984); Genovese (1988); Muggiati (1995); Mintz e Price (2003); McCan (2009).

como seu inverso, em que canções mais animadamente ritmadas discorrem de forma irônica sobre relações conflituosas ou condições aflitivas.

O blues, frequentemente endereçado a alguém - ao ouvinte, ao “outro ausente”, muitas vezes a ambos ou ao colega de palco - traz incontáveis letras repletas de metáforas e provocações e insinuações que permitem ao cantor(a) declarar todos os tipos de desejos, intenções e críticas. E com várias camadas de “significação”. Como o historiador Paul Oliver observa (1960), linhas independentes que se movem do blues ao blues são dados, um novo significado por sua justaposição com outras ideias: uma mudança de contexto pode alterar a ênfase das palavras e a interpretação de seu significado. E mais: a habilidade de “significar” é ferramenta de subversão. Músicos de blues “significam” sobre outros músicos e canções “significam” sobre outras, ou seja, estabelece-se uma tradição sobre uma intertextualidade subliminar. Portanto, é difícil pensar em ideias como plágio em se tratando de blues (obviamente para além, ou aquém, do contexto do disco administrado e lucrado por brancos): uma vez egresso também de contexto folclórico, não-autoral, conheceu um expediente em *continuum* em seu ambiente cultural de empréstimos musicais e textuais.

Para mais e melhores compreensões etnomusicológicas do blues, faz-se necessário portanto interpretar os sistemas entrelaçados de seus signos interpretáveis (GEERTZ, 1989), da “leitura” (“auditiva”) do discurso poético-social “por cima dos ombros” de quem os “narrou”; de enxergar além das referências imediatas que se apresentam ao ouvido distraído⁵⁰. Na “descrição densa”, Geertz (1989) fala justamente dessa interpretação dos fatos descritos, a busca das motivações, objetivos e significados, um “profundo mergulho” num dado quadro cultural, indo além da observação superficial, epidérmica, do enunciado pela camada visível de determinada cultura. Na medida em que o blues foi gênero popular que por décadas refletiu a vida da maioria negra, procedem tanto as verdades quanto falácias referentes a seu caráter acintosamente promíscuo e lascivo: se a linguagem franca e desinibida do blues deve ser compreendida como sem reservas ou interdições, transposição natural da fala cotidiana do músico e ouvinte, foi também local onde a autoafirmação negra encontrou forte expressão.

Posto isso, são inúmeros os símbolos usados no “amor erotizado” do blues, talvez por ser este potente e envolvente emoção humana, cuja riqueza de imagens simbólicas se faz presente e culturalmente adaptada em várias manifestações musicais folclóricas (OLIVER, 1960). Expressões, termos e imagens surgidas “espontaneamente” ao tema amor e que fluíram

⁵⁰ Geertz recorre a Ryle, onde são analisadas de várias formas as contrações de uma pálpebra: a linguagem, comunicação, informação, entendimento estabelecido a partir das “piscadelas” e seus efeitos e significados captados, segundo códigos culturais já estabelecidos e aceitos. A “descrição densa” é interpretativa: interpreta o fluxo do discurso social, aquilo que está oculto pela epiderme dos atos.

e foram reagrupadas para a linguagem vernacular negra seriam ineficazes como metáforas se não fossem vinculados ao pensamento, fala e realidade cotidianas. Se ele conseguir a proeza de fazê-lo sem proferir uma única palavra profana, “indecente” ou “de mau-gosto”, ou se ainda vier carregada de ambiguidade, resultará em um bom *signifying*.

9. O blues enquanto dança

Categoria pouco explorada na historiografia do blues mas, curiosamente, vital ao gênero, a dança esteve presente desde seu início, chegando mesmo a confundir-se com ele, quando também era chamado de *slow drag* (DEVI, 2012), dança sensual e de par enlaçado a qual retomarei adiante. Foi uma aurora que trazia repertório de canções para dança em festas campais e *juke joints*. O blues poderia mesmo ter nascido como “ritmo”, antes de virar “gênero musical”, com seus vários “estilos”: porcentagem significativa dele foi, desde o início e na realidade, música de baile para diversão, quando pioneiros *bluesmen* e *blueswomen* se apresentavam em vilarejos e cidades onde trabalhadores tinham algum dinheiro para gastar (ERLICH 1977; BASTIN, 1990). Intrinsecamente ligadas ao blues e desenhadas ainda no contexto escravocrata (as *plantation dances*)⁵¹, danças folclóricas seculares e sagradas foram atualizadas e ressignificadas ao contexto do entretenimento popular, *continuum* com futuras *blues dances*, danças vernaculares⁵² e base do blues como entretenimento e associadas a expressões da sexualidade (MURRAY, 2017). Lembro aqui, via o etnomusicólogo Hugo Zemp (1998) que dança e música são herança cultural de um povo, poderoso vetor de, entre outros, identidade étnica e sexual (no caso das minorias étnicas, servem para reforçar o tecido social no interior do grupo, esteja este ameaçado ou não de assimilação⁵³).

9.1. Dança e erotismo

Como arte que oferece modelos de atitudes e comportamento de papel sexual, a dança apresenta, realística ou simbolicamente, a corte (sedução), o clímax: lembra Judith Lynne Hanna (1999) que o ato social de dançar pode integrar a corte, pois amiúde ostenta atrativo sexual do outro, propicia fantasias ou liberdades, e revela dados como prelúdio ao sexo, o corpo do outro. A antropóloga parte da premissa de inerente sexualidade da dança, mesmo emulação. Já para o etnomusicólogo John Blacking, (1983), a dança é essencialmente um

⁵¹ Sobre dança durante a escravidão, assim como sua relação com África, ver Malone (1996), Oliver (2009), Ehrenreich (2010) e Wald (2012).

⁵² Ou “danças sociais”, aquelas “nascidas espontaneamente” no cotidiano e como expressão específica de uma comunidade étnica. Ver Stearns e Stearns (1968); Hazzard-Gordon (1990); Hanna (1999); e Brown (2016).

⁵³ Sobre aspectos antropológico-étnico-identitários da dança, ver Zemp (1998) e Hazzard-Gordon (1983).

sistema de signos que expressa sentimentos, sendo estes culturalmente codificados, aos quais se atribuem significados em contextos sociais. Assim, símbolos da sexualidade podem ser interpretados na dança, sentimentos eróticos ou lúbricos despertados.

9.2. As *blues dances*

Blues dances designam a família de danças afro-americanas surgidas *pari passu* ao blues, para dar vazão corporal a essa musicalidade ou, ainda, para designar danças performadas nessa estética⁵⁴. Descritas como danças de pares em que o casal performava bem colado e com intensa sensualidade⁵⁵, enquanto mantinham o ritmo da música, esta família de danças pode ser subdividida em uma subcategoria estilística, as *jukin' blues* (MURRAY, 2017). Performadas em *juke joints* e *house rent parties* com pouco espaço para se movimentar, as *jukin' blues* compartilhavam certa estética, focada na intimidade. Convém lembrar que, uma vez que o blues, enquanto gênero, é tão variado estética, histórica e geograficamente, existem inúmeras “danças idiomáticas de blues”, cuja relação de nomes é tão vasta quanto maleável (FERRIS, 1978). Para meu interesse, destaco aqui a quantidade de danças carregadas de grande de sensualização: *boogie woogie, fishtail, funky butt, ballin' the jack, eagle rock, shim-sham shimmy, black bottom, belly rub* e, sobretudo, o *slow drag*.

Também chamada - ora vejam - “*the blues*”⁵⁶, o *slow drag* decerto é a primeira e conhecida dança de parceiros de blues, *sexy* e “corpo a corpo”, e foi muito popular entre a década de 1890 e início de 1900 (MURRAY, 2017) nas *juke joints* frequentadas pelos trabalhadores rurais do Delta nas noites de sábado. O *slow drag* metaforizava movimentos de balançar uma carga pesada (*rocking*), remetendo ao labor masculino: dançarinos arrastavam os pés no chão, deixando os quadris balançarem lenta e sensualmente de lado com suas pélvis pressionadas juntas (ERLICH, 1977). Se espalhando pelo Sul nas décadas seguintes, ainda como dança muito associada ao blues, chegou à Chicago ainda como “*slow drag*”. Sintomaticamente, muitos membros da elite negra nortista ficaram enfurecidos com essa imagem “do lado de baixo” da vida urbana negra (mais sobre essa elite no Capítulo 2).

Em 1922, Trixie Smith deixou no ar alguma ambiguidade ao gravar “*My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)*”. O sucesso da canção, cuja conotação sexual surge em “*Meu Paizinho me Balança (Com um Ritmo Forte, Rolo Firme ou Balanço Legal)*” ou ainda “*Meu paizinho me nina com seu calmo balanço*”), além de impulsionar versões até 1929, inclusive

⁵⁴ Sobre *blues dances, blues idiom dance* e *blues idiom dance movements*, ver Malone (1996) e Murray (2017).

⁵⁵ Ou *scronch* (HANNA, 2002). Sobre um dos raros registros etnográficos do *slow drag*, ver Lomax (1993).

⁵⁶ Wald (2004) apresenta depoimentos de pioneiros *bluesmen* sobre seu papel de entreter dançarinos.

de artistas brancos, inspirou variações líricas entre menestrelis negros, que multiplicaram as referências a esses gingados. “*Rock and roll*” era, da mesma forma que “*jazz*”, “*jive*” e “*jump*”, antiga gíria negra para “fornicação” (MUGGIATI, 1995). Essa denominação genérica deve sua precária reputação à conjunção entre dois termos emprestados do vernáculo negro: “*rock*” e “*roll*”, que designavam mudanças de tempo e de posição de movimentos laborais (variação de balanço para frente e para trás) que migraram para a dança, religiosa e profana, mas que indicavam também de modo pouco velada, entre seus pares, o vaivém do ato sexual⁵⁷

9.3. As *juke joints* & *barrelhouses*

O isolacionismo cultural forçado a que foram submetidos os afro-americanos deu a eles certo grau de autonomia social, buscando assim suas próprias formas de entretenimento secular, fenômeno particularmente visível na dança. Desde a Emancipação eles estabeleceram várias instituições, ou “arenas”⁵⁸, cenários que forneceram o contexto institucional ao avanço da música e dança e que alimentaram ligações ancestrais e comunitárias para afro-americanos, servindo à comunidade rural sulista e posteriormente no Norte. Instituição subterrânea criada pela classe trabalhadora sulista negra, e resposta cultural desta à liberdade recém-conquistada, a *jook joint* foi a designação genérica para várias arenas de entretenimento em que rolava quantidade imensurável de cultura negra, incluindo comida, bebida, jogatina, vocabulário próprio, comunhão comunitária e seleção de parceiros. Presentes à beira das estradas e até nas menores cidades, foram, sobretudo, os primeiros - e modestos - palcos comerciais (ou “campo de provas”) dos primordiais *bluesmen* e palco de “danças quentes” como o *shimmy*, *snake hips*, *funky butt*, *slow drag* e *quetais*. Entre os *bluesmen* mais antigos, convém lembrar, os termos “*juke*” ou “*jook*” eram usados como verbo para descrever uma forma de preliminares sexuais (MUGGIATI, 1995; TOSCHES, 2006; DEVI, 2012).

Igualmente movida à música, dança, confusão e bebida, *barrelhouses* rurais eram barracos de madeira onde trabalhadores negros se divertiam e gastavam seu parco dinheiro à beira de pequenas cidades e campos de trabalho. As melhores *barrelhouses* contavam sempre com um pianista, cuja sonoridade alta, suingada, acelerada e malandra para a dança

⁵⁷ A expressão unificada “*rock and roll*” já era corrente como vernáculo autenticamente afro-americano entre *habitués* das *juke joints* do Sul, e significava explicitamente “foder”, pouco antes de ser adotada com outro significado, como categoria musical. Sobre a secular e plurisemântica e complexa utilização das palavras “*rock*” and “*roll*” na música afro-americana, popular e folclórica, assim como a relação densa e intrincadamente sexual entre música sagrada e profana, ver Chase (1957); Oliver (1960); Stearns (1964), Lomax (1993); Berendt (1975); Tosches (1985); Humphrey (1993); O’Neal (1993); Hobsbawm (1995); Calado (1997); Friedlander (2006); Ehrenreich (2010); Capone (2011) e Devi (2012).

⁵⁸ Sobre as várias “arenas de dança” afro-americanas, ver Hazzard-Gordon (1983).

demandada pelo local passou a designar estilo homônimo (mais sobre no Capítulo 3). Esse estilo deu ao mundo nomes importantes, como Robert Shaw, que explica seu *modus operandi*:

Quando você ouve o que estou tocando, tem que visualizar todas as garotas por aí balançando suas bundas e excitando os homens. Caso contrário, você não entendeu essa música corretamente (*apud* DEVI, 2012, p. 552, tradução minha)⁵⁹.

Ao longo da década de 1920, relembra Calt (2009), quando o blues estava no auge da popularidade, sua poética, seu principal produto, era forma de discurso rimado e transmitido no estilo do inglês empregado pelos artistas, em grande parte homens negros sulistas e habitantes do que poderia ser chamado de “cultura *barrelhouse*”: o discurso de gíria ouvido e falado eram *barrelhouses words*, presentes nas *barrelhouses*, locais noturnos que reuniam foliões, bebida, dança, jogatina e prostituição, e cujos patronos de tais estabelecimentos ilegais não eram figuras respeitáveis aos “olhos sociais” (negros e brancos). Para W.C. Handy (1991), que conheceu o blues em 1903 enquanto excursionava pelo *Deep South* e foi pioneiro na exploração comercial dessa música, as canções de blues eram produto e *locus* de pequenos *rounders* e seus companheiros de “lida” (*rounder*: vagabundo ou ralé que frequentava *barrelhouses* ou vagava em torno de depósitos ferroviários próximos). O blues, arremata Calt (2009), refletia tanto os interesses de consumo quanto o estilo de linguagem *barrelhouse*, cuja representação surrada de *small-town rounders* permearia o gênero durante a década de 1920.

9.4. O *boogie woogie*

Nas cidades e vilarejos do Sul, onde pessoas tinham algum dinheiro em espécie para gastar parte em diversão, *bluesmen* se encontravam e intercambiavam informações musicais. Muitas ruas eram centros comerciais e de lazer dos negros, onde compareciam principalmente pianistas, uma vez que podiam arranjar trabalho nas *jooks* (EVANS, 1993). Tais localidades desenvolveram sólida tradição de *piano blues*, presente também nos acampamentos florestais para construção de diques e campos de madeira da região dos bosques (MAZZOLENI, 2012), zonas que deixavam trabalhadores isolados e sedentos de mulher, música e dança, oferecidos pelos patrões. Sairia daí o som do *boogie woogie*. Para Francis Davis (2003), o estilo surgiu decerto no *Deep South* da virada do século, mais ou menos simultaneamente ao blues, sendo que o *boogie woogie*, derivado do *barrelhouse*, talvez devesse mais ao *ragtime* do que ao blues. Davis escora-se em Eubie Blake: o pioneiro do jazz e *ragtime* costumava dizer ter

⁵⁹ When you listen to what I’m playing, you got to see in your mind all them gals out there swinging their butts and getting the mens excited. Otherwise you ain’t got this music rightly understood.

ouvido pela primeira vez o *boogie-woogie* tocado por um pianista de *ragtime* de Baltimore chamado William Turk.

O *boogie woogie* é caracterizado por forte acentuação rítmica na constante, rápida e vigorosa repetição do movimento do baixo e pelo uso sincopado da mão esquerda, sobre a qual a mão direita improvisa também velozmente. Assim, executando oito tempos por compasso, em vez dos quatro usuais, o resultado é bastante alegre, propício para *jukes* quando precisam ganhar em volume e intensidade e se fazer ouvir diante de ruidoso público. Música improvisada com pouca ou nenhuma letra e feita para dançar, o *boogie woogie* ganhou popularidade no Norte, não apenas comercialmente mas, sobretudo, informalmente nas “festas de aluguel” (mais adiante). A sonoridade desse gênero é de fácil “significação”: músicos tocavam ao piano tipo acelerado de blues que imitava o som dos longos e pesados trens de carga e das serras elétricas, uma música programática, imitativa do ambiente. Já a palavra “*boogie*” é eroticamente plurisemântica, designando desde “orgia sexual” (GREENWAY, 1963) a “sexo pago”, assim como sinônimo de “puteiro” (“*boogie houses*”) do Sul onde o estilo foi inicialmente tocado (DAVIS, 2003); por seu turno, “*boogie woogie*”, palavra composta, é comumente traduzível por “música de dança e fornicção” (MAZZOLENI, 2012, p. 12). Diante dessa “significação”, na década de 1920 não era adequado tocar blues e *boogie woogie* na casa de classe média negra nortista, pois denotavam vulgaridade, ficando portanto, restritos aos ambientes acima citados⁶⁰.

9.5. As *house rent parties*

Diz o escritor e cineasta Robert Gordon (2018, p. 15) que uma “festa de aluguel” é “quando amigos se reúnem para ouvir música, dançar e ajudar um camarada em tempos difíceis; é uma celebração diante de uma tragédia iminente, um otimismo quando o *lobo está à porta*”⁶¹ As *house rent parties* foram locais de reunião dos guetos urbanos, notadamente no do Norte, espaços de sociabilidade e lazer de grande relevância comunitária, cultural e identitária afro-americana: encontros domésticos onde anfitriões, em divulgação boca-a-boca ou por panfletos, abriam seus apartamentos por uma noite, cobrando taxa aos convidados em troca de música e dança, comida e bebida (algumas também ofereciam jogos de azar, prostituição e maconha). O dinheiro arrecadado ajudava a enfrentar os segregativos e

⁶⁰ Sobre o fascínio ou escândalo exercidos pela cultura negra (dança e música) sobre diferentes camadas - econômicas, geracionais, geográficas - brancas, além de aspectos como apropriação, assimilação, integração, sexualização ver Jones (1964); Bastide (1967); Hazzard-Gordon (1983); Hanna (2002); Ehrenreich (2010).

⁶¹ “A rent party is when friends come together to hear music, dance, and help a pal through hard times; is a celebration in the face of looming tragedy, an optimism when the wolf is at the door”.

extorsivos aluguéis dos bairros negros, situação agravada pelos salários mais baixos recebidos pelos trabalhadores negros (JONES, 1964). Elas aconteciam em geral aos sábados à noite, sendo a dança garantida, de preferência, por um pianista⁶². Esse tipo de festa doméstica foi outro palco fundamental para a formação e celebração do improvisado *boogie woogie*:

*I want you to pull up on your blouse, let down on your skirt,
Get down so low you think you're in the dirt.../ Now when I
say "Boogie!" I want you to boogie;/ When I say "Stop!" I
want you to stop right still*⁶³

Mas danças lentas, como o *slow drag*, eram obrigatórias: “Você ainda não viu uma *dança lenta* até chegar a uma *house rent party*” (MANNING, 2008, p. 25). Para o memorialista Frank Byrd (1938), celebrações festivas das *house rent parties* propiciavam momentos coreográficos de forte sedução e sensualidade e forma de aproximação social e sexual entre casais. Lembra o dançarino Frankie Manning (2008) dos blues lentos, cujas coreografias, sob pouca, colorida e sensual luz, eram sugestivamente “*arrastadas*”, com todo mundo “tremendo de bunda”, até alguém falar: “apague as luzes e deixe a festa começar!”.

10. O blues enquanto performance

Abordagens que me interessam aqui em relação à performance são as que dão primazia ao contexto e à relação com cultura, sociedade e história, e as que se preocupam em identificar gêneros particulares de performance de um grupo e como este os constrói e produz: em que medida a performance em si resulta de algo que o performer faz ou de um contexto particular no qual é feita. Performance seria um modo de comportamento, abordagem da experiência concreta na cultura (SCHECHNER, 2006): é estética, entretenimento, representação. Algo “é performance” quando os contextos histórico e social, a convenção, uso e tradição assim o dizem, bem como rituais, jogos e espetáculos. Já a “performance musical”, que para Blacking (*apud* OLIVEIRA PINTO, 2001) é o principal agente de persistência e, simultaneamente, de alteração de tradições, por seu turno possui típicos aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos, tudo envolto no “por que” de pessoas fazerem e apreciarem certas tradições musicais (SEEGER, 2008): pode ser caracterizada por

⁶² Curiosamente, a presença do piano nos lares pobres afro-americanos não era incomum: no começo do século, ele poderia ser adquirido por cem dólares, em longas prestações. E, mais surpreendente, as *house rent parties* fizeram deste um dos períodos de maiores vendas de pianos em Nova York (BYRD, 1938).

⁶³ O pioneiro do *boogie woogie* Pine Top Smith encorajando os convivas das *house parties*: “*Quero que levante a blusa e abaixe a saia bastante/ Que se abaixe o que possa, tudo no mesmo instante. / Quando eu disser 'Boogie!' que dance/ Quando eu disser 'Pare!' que nada em você balance*” (“*Pinetop's Boogie Woogie*”, 1929).

comportamento altamente estilizado (um *show* de *vaudeville-blues*), ou congruente à conduta da vida diária (uma apresentação à comunidade numa *house rent party*).

No blues, sua potência e razão de ser residem no fato de o performer partilhar com seu público cotidianas experiências comuns, amargas e positivas, dentro de sua história e cultura; vivências não reprimidas e descritas de modo realista. A filósofa Susanne Langer (*apud* SCHECHNER, 2012) diz que, se em vida sofremos terríveis experiências, na arte essas vivências tornam-se “modos expressivos”, sendo uma das diferenças entre “arte” e “vida” é que na arte não vivenciamos a experiência tal e qual, mas sua representação. Será? (retomo o tema no Capítulo 3). Estado agridoce de espírito, contraste de sentimentos, desejos hedonistas e urgentes, representações existenciais negras dão ao blues seu grande atrativo emocional quando performado, enquanto “evento”. O blues age mesmo como válvula de escape de sentimentos, emoções e desejos do performer e plateia. Aqui, música não é entendida apenas e portanto a partir de elementos estéticos mas, antes, como forma de comunicação que possui, tal qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos (OLIVEIRA PINTO, 2001) que precisam ser compartilhados: penso aqui música a partir da performance, por meio da “interação social” entre produtores e receptores (MERRIAM *apud* SEEGER, 2008), ou seja, busco entender a música em seu “contexto social total” (FELD *apud* SEEGER, 2008).

O *minstrel show* tem grande relevância no amplo espectro performático do blues. Esses espetáculos teatrais ambulantes foram “escola” ao negro que possuía talentos multifacetados - musicais, coreográficos, cênicos - e de extrema valia pós-Emancipação, como chance laboral no universo do entretenimento (ganhar/gastar dinheiro) e de alguma inclusão social, ainda que segregacionista. Futuros *bluesmen* e *blueswomen*, os mais versáteis, fizeram rico aprendizado como *performers* e *entertainers* nesse contexto que se desdobraria em *continuum* em arenas como *vaudeville* e *medicine shows*. Já alguns seminais nomes do *country-blues* seguiram trilha mais individual(ista) e/ou solitária (eventualmente em dupla), opção que obrigou na busca ainda mais refinada de eficácia performática, uma vez que as apresentações se limitariam à sua expertise como cantor, instrumentista e *entertainer*, quando deveriam ser capazes de suprir demanda local por diversão e lazer⁶⁴.

Como já discorrido, o status do blues como folclórico ou popular sempre foi ambíguo: muitos dos primeiros performers eram animadores de palco e, mais tarde, artistas do *city blues* integraram esse *continuum* do performer de entretenimento profissional. Mas, para outros

⁶⁴ Convém lembrar que esse individualismo característico do blues originou uma muito interessante categoria de performer, a do *one-man-band*. Usando a estratégia de enriquecer sua música qualitativamente, de modo quantitativo, muitos celebrizaram-se por tocar dois, três ou até cinco instrumentos ao mesmo tempo, de cordas sopro e percussão, usando para isso várias partes do corpo.

negros, tocar o blues significava apenas performar para sua comunidade uma música com forma, continuidade e tradições próprias. Muitos músicos do campo e de *juke joints* viviam de sua música (ou tentavam), mas não eram “profissionais” *stricto sensu* (MILLER, 1975) e sim “*folk professionals*” (EVANS, 1982) cujo ofício era tocar música *folk* em prática popular, trabalhando numa área onde se mantinha em larga escala a unidade de produção e consumo, performando temas que evocam experiências por eles partilhadas com sua comunidade.

Performance refere-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. Se a análise estrutural diz que as coisas derivam sentido de suas relações com outras coisas (LÉVI-STRAUSS *apud* SEEGER, 2008), “categorias nativas do blues” não são exceções: para se avaliar a performance no blues é preciso levar em conta estilos e condições de produção e acolhimento e suas várias arenas. Há diferenças entre o blues performado nos prostíbulos, nas ruas, *jook joints* e *barrelhouses*; em festas campestres e *house parties* organizadas para homenagear/ajudar amigos, vizinhos ou parentes; no palco, teatro e junto a outros eventos; o blues urbano e o rural; em/para plateias negras e brancas.

Quanto ao blues performado em disco, a principal influência exercida pela maioria dos executivos/produtores de gravadoras sobre os artistas, enquanto mediadores, foi atuar como presença inibidora, fazendo com que esses suavizassem ou omitissem a performance sexual contundente, tornando mesmo as *race records* frequentemente mais castas do que as performances reais de blues. Em apresentações ao vivo, lembrou o *bluesman* do Delta Son House (*apud* CALT, 2009, p. 17), o público apreciava referências sexuais cruas: “Você podia cantar qualquer coisa nos bailes de sábado à noite, não importando o quão sujo você soasse; eles gostavam de ouvi-lo.”⁶⁵ Ainda, assim, no estúdio de gravação, a indiferença nascida do “duplo padrão racial” por parte de alguns executivos permitiu que artistas fossem sexualmente sugestivos em uma época em que tal material era considerado pornográfico, mesmo ilegal para comercialização, como atesta a *hokum girl* Jane Lucas (Capítulo 3):

*You can play with my pussy, but please don't dog it around/ If you're going to mistreat it,
no pussy will be found. (“Pussy Cat Blues”, 1930)*

Na seara do seminal *country-blues*, pode-se pinçar, entre vários, Charley Patton (1891-1934) para ilustrar o “estado de arte” na performance *bluesy*. Em que pese a ênfase dada por especialistas a seus blues dramáticos, era também elegante e hábil e sobretudo animado improvisador, quando quarenta anos antes de Jimi Hendrix já entusiasmava o público jogando

⁶⁵ “You could sing anything at them Saturday night balls, don't care how dirty you made it; they liked to hear it”.

o violão para cima, tocando-o atrás da cabeça ou libidinosamente entre as pernas (RYAN, 2015). Para incentivar a plateia a dançar, imprimia forte ênfase ao ritmo, expediente necessário e digno de nota: um músico, sozinho ao violão, fazia valer por todo um conjunto. Com voz de barítono, performava sobre auto-vivenciais bebedeiras, farras e mulheres.

No *vaudeville-blues*, arena das *classic blues singers*, é nítida a coexistência de duas tradições: a do blues e a da canção de teatro (MILLER, 1975). E seria sobretudo na pré-estrofe que a contribuição da tradição teatral é mais nítida, ao transformar cada música numa encenação dramática e atribuir ao performer, por vezes e expressamente, papel cênico ou mesmo criar outra *persona*, função dramática que assumiu relevante valor. Uma das mais celebradas, Bessie Smith, arrebatava o público em performances de intensa e ambígua emotividade: mesclava tristeza sem pieguice com melodias alegres e simples, e vice-versa (FEINSTEIN, 1985). E, se o *signifying* no blues se encontra amiúde na temática erótica - quando um bom *signifying* é aquele em que o performer é escandalosamente lascivo, mas mantendo aspecto de inocência perfeita -, a performance mencionada anteriormente de Bessie em “*Empty Bed Blues*” (DEVI, 2012), é digna de nota, por escapar de censura ou crítica.

Performances marcam identidades e contam histórias (SCHECHNER, 2006): sejam artísticas (palco) ou recreativas (comunitário) - são ritualização de sons e gestos. A performance no blues é aspecto de fenômeno maior, a saber, a original peculiaridade do improvisado do afro-americano: uma vez que não existia notação que sedimentasse a música como havia sido composta, ocorria certa variabilidade na sua reprodução. Sua transmissão era oral, aprendida auricularmente por músicos em sua imensa maioria iletrados, ganhando o improvisado um valor ético/estético e não havendo noção de “erro”: não há, e nem se quer, duas execuções iguais da mesma peça (nem que sejam do mesmo músico), confirmando assim que, como “arte do tempo”, a música é em si um evento: singular, jamais soará idêntica à execução anterior quando repetida (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Outro elemento estético fundamental da performance é, paradoxalmente, o da repetição: não como mera reprodução mas como recurso de intertextualidade que permitiria extrair novas significações. Recorre-se a um tema familiar a fim de produzir diferença - negra, pessoal e crítica - uma vez que este tema carrega significado prévio para performer e audiência. Essa é a ideia do *riff*: a chance da recorrência (“chamado e resposta”) indica a existência de experiência cultural comum (STEARNS, 1964). No blues - como em tudo mais - repetir é reforço da ideia, e muitas vezes vem explicitado por comentários do performer, que sempre se dirige a *alguém* (“*let me tell you again.*”, “*can you hear me?*”, “*I said!*”).

Curioso notar que muitos *preachers* e cantores *gospel* utilizam o “falsete”, que culturalmente denota fragilidade ou carência emocional - prática que remontaria à África Ocidental (MILLER, 1975) -, mas também sinônimo de virilidade e masculinidade, ressaltando aqui que, em leitura ocidental, com exceção do contratenor, denotaria uma feminização, ou seja, um grande equívoco; expediente assim adotado por performers por cantores de blues. Emoções exibidas, lembra o antropólogo David Le Breton (2006), são moduladas segundo circunstâncias, interlocutores e pela sutil trama das mútuas interpretações tecidas entre indivíduos em relação: abordagens biológicas e etnocêntricas da emoção desprendem - metódica ou forçosamente - o gestual corporal, facial ou vocal de seu fundo pessoal, relacional, social ou cultural. Um gesto isolado é visto como fragmento declarado absoluto, quando sua existência só é concebível no seio de um código, ou seja, numa relação necessária com o conjunto das demais mímicas, gestos, posturas, deslocamentos ou palavras:

[...] é como se nos esforçássemos em descobrir um som comum aos diferentes idiomas, exatamente num campo onde os homens compreendem-se unicamente mediante o emprego de uma língua específica, dentro da qual os sons existem apenas transcodificados em sinais inseridos em articulações significantes, as únicas que têm o condão de transmitir significado (LE BRETON, 2006, ps. 206 e 207).

Um gesto é apenas um sinal: ele é dotado da validade somente em sua relação com os outros gestos dos rituais de encenação corporal e verbal.

Na tradição do blues encontram-se diversas formas de performances ao vivo, como bravata entre casais e desafios entre *bluesmen*, que trazem forte carga de malícia e insinuações sexuais, além de exibição de virilidade: uma forma estilizada de bravata que chegou a disco já em 1929 foi a das *dirty dozens*, notadamente através da canção de mesmo nome (e que será abordada no Capítulo 3).

11. Coda

Muito do eternizado repertório *bluesy* entreguerras - dramático, trágico, lamentoso - provém sobretudo do legado pelo disco não-comercial (também, em menor medida, das gravadoras mercantis), a partir das preferências/imposições de agentes brancos. O que muito explica o blues (como) melancólico enquanto “equívoco produtivo hegemônico” entre o senso comum, ou seja, enquanto comunicação imperfeita ou “nó cego” de intercomunicação dentro da mesma comunidade linguística (RAMOS, 2014): buscando sentidos escondidos por trás de palavras muitas vezes traiçoeiras, tais desencontros semânticos, longe de ser detalhe menor, seriam, ao contrário, forte componente a serviço da dominação ideológico-cultural. E mais:

essa percepção dual, par de opostos, “lamentoso/erotizado”, deve ter causado estranhamento aos incautos, que gostariam de enxergar o blues, ora cheio de piedade, nostalgia, romantismo e condescendência, como lamento triste de uma raça; ora com espanto, ultraje, inspiração e, com igual dose de condescendência, toda sua obscenidade.

Enquanto música, poética, dança e performance, o blues foi importante fenômeno cultural que construiu uma linguagem artística ambígua, fenômeno bastante incomum em se tratando de música popular branca norte-americana, até então presa à claro binarismo de emoções e sentimentos. Ao mesmo tempo triste e alegre, sensual e melancólica, franca e irônica, direta e velada, esses pares de opostos têm sua razão de ser, graças a um contexto histórico, social, cultural, político, econômico e religioso marcado por grande assimetria entre grupos étnicos. Linguagem, discurso, narrativa e comportamento repletos de significações estéticas e emocionais (e eróticas!) surgidos como forma de resistência, negociação e mesmo sobrevivência cultural, cujas várias camadas de significado eram compartilhadas apenas, pelo menos inicialmente, por um grupo de afro-americanos, em forma de falas, gestos e acordes. O blues erotizado e sua “vertente maliciosa” conheceram então seu maior potencial mercadológico durante os anos 1930, mormente os alegres e rápidos, forma de expressão do proletariado urbano, quando o movimento de milhares de migrantes, perda de empregos e consequente falta de perspectivas pediam diversão hedonista e escapista. E é esse contexto que nos presenteia o *hokum blues*, meu próximo assunto...

CAPÍTULO 2 – O HOKUM BLUES

“The blues tells a story. Every line of the blues has a meaning” (John Lee Hooker)

“Our hokum hooked 'em” (W.C. Handy)

Intro

No ano de 1928, nos Estados Unidos, mais especificamente em Chicago, foi lançada uma gravação de blues intitulada *“It’s Tight Like That”*. Segundo relatos dos músicos envolvidos, foi uma encomenda feita pela gravadora que buscava um sucesso comercial. “Significando” outro sucesso, um *vaudeville-blues* lançado poucos anos antes, a empreitada não foi apenas comercial e popularmente muito bem-sucedida: significativamente influente, inspirou uma enxurrada de imitações e dezenas de versões, tanto na seara do blues quanto por parte de bandas e artistas de vários gêneros musicais. Foi também a peça que ajudou assentar as bases do chamado *city blues*, novo estilo de blues que refletia as novas “paisagens sonoras”⁶⁶ e culturais negras e urbana criada pela Grande Migração, assim como possibilitou formatar para o mercado discográfico um (sub)estilo urbano traquinas, turbulento e sobretudo picante, que posterior e retrospectivamente passou a ser intitulado *hokum blues*.

Essa seção marcou o início de frutífera parceria entre dois músicos, que lançaram as bases desse estilo leve, brejeiro e dançante, amplamente influenciado pela música popular da época e pelos espetáculos de *vaudeville*, cujos temas ousados valeram ao duo extraordinária popularidade junto à população afro-americana de Chicago e outras cidades, levando em sua esteira uma citada corte de imitadores. Em contrapartida, ambos os estilos até hoje não mereceram atenção digna por parte da historiografia e musicologia do blues: ao contrário do *urban blues*, que recebeu significativa curiosidade acadêmica⁶⁷, comparativamente pouco foi dedicado ao *city blues* e principalmente à sua “vertente maliciosa”, o *hokum blues*, seus predecessores imediatos e influentes. Predecessores forjados entre a Grande Migração e a Grande Depressão, e que compreenderam o maior segmento de mercado de blues gravado até depois da Segunda Guerra Mundial (HUMPHREY, 1993; WALD, 2010).

Muitos comentaristas, já na década de 1940 (BLESH, 1949; CHARTERS, 1963; BARLOW, 1989; LOMAX, 1993), alegavam que pouco dessa música anterior merecia consideração séria. No caso do *hokum blues*, o silenciamento pode ser creditado a duas principais argumentações, ambas interligadas: a de se tratar de uma corrupção do blues

⁶⁶ ... ou *soundscape*, conceito emprestado de Murray Schafer (1997), ao qual retomo no Capítulo 3.

⁶⁷ A musicóloga Roberta Schwartz (2018) elenca pelo menos uma dúzia de estudos referenciais.

maquinada pela (nascente) indústria musical, que degradou o sólido *folk blues* em autoparódia mecanicista superficialmente lustrosa e permeada de duplos sentidos de mau gosto - ao ponto de ser considerada por parcela significativa de escribas como sendo mesmo um não-blues - e de ser uma manifestação musical sem nenhum lastro étnico-cultural (leia-se histórico, folclórico e rural).

Neste segundo capítulo, proponho abordar especificamente o *hokum blues*, sincrônica e diacronicamente, assim como analisar, como “estudo de caso”, a referida - e famigerada - “*It’s Tight Like That*”, amiúde identificada como causa raiz dessa “corrupção”. Gravação seminal do estilo *city blues*, a canção serviu como um “tropo” para que muitos estudiosos do *folk* e do blues detrassem as gravações comerciais do blues, notadamente a noção de que, sob pressão de produtores e executivos, os artistas foram reduzidos a executar réplicas grotescas de “escorregadios” blues de duplo sentido que remetiam mais ao caricaturesco menestrelismo do que ao blues “autêntico”. Concordo desde já com a reflexão de Stephen Calt (2002) de que, embora haja legítima especulação sobre esse estratagema utilizado por produtores brancos, existem menos evidências de que diretores de gravação tenham exortado os artistas de blues a explorar temas sexuais do que indícios de que essas músicas refletissem as percepções do próprio artista sobre os gostos do público.

A ideia aqui é compor um vínculo com o capítulo anterior, que buscou compreender o blues em seu aspecto erótico, operando agora um recorte específico, calcado no erótico e no humorístico, e mantendo o intento de colocar em xeque concepções canônicas sobre o “lamentoso” e “autêntico” blues, folclórico e rural. Enquanto “*It’s Tight Like That*” representa, de fato, um novo tipo de blues, urbano e popular, análises externalista e internalista da música revelam que esta é uma fusão de tradições folclóricas profundamente enraizadas com vários estilos de música popular afro-americana que circulavam por Chicago no final da década de 1920. Indo de encontro ao postulado pelos detratores do *hokum blues* - a saber, as duas argumentações elencadas acima - buscarei nos derradeiros capítulos 3 e 4 efetivar a referida e internalista análise (etno)musicológica e semiológica que deverá servir como arremate a esse imbróglio. Até lá, meu diálogo será sobretudo com a Musicologia Histórica.

1. O *city blues*

Embora tudo o que hoje é chamado de “blues” tenha sido mercadologicamente (WALD, 2010), ou seja, em perspectiva *outsider*, categorizado como *race music* nos anos 1920 e 1930 (GAROFALO e WAKSMAN, 1997), muitos historiadores e *blues scholars* passaram a tentar desde então buscar distinções, notadamente entre *country blues* (ou *down-*

home ou *rural blues*) e *city blues* (ou *vaudeville blues*, *classic blues* ou *urban blues*⁶⁸). Como discutirei no Capítulo 3 os conceitos de “gênero” e “estilo”, me atenho aqui por adiantar que categorizações podem ser problemáticas, quando simplistas. Mesmo o crítico musical afro-americano LeRoi Jones (1964), *insider* de “experiência próxima” e portanto mediador qualificado, reduz o *country blues* à folclore e o *city blues* à entretenimento, quando etnomusicológica e historicamente é claro que ambos os estilos são mais interdependentes do que tal oposição binária sugere.

Por agora, entre as categorias criadas em ordem filogenética por Keil (1966), destaco o *city blues*, que para o etnomusicólogo consiste em formas padronizadas e estandardizadas, mais disciplinadas (canções com inícios e finais regulares). Em contraste com o *country blues*, intensamente pessoal, altamente improvisado, de formato bastante irregular e performado geralmente por um único vocalista masculino acompanhado à guitarra (GAROFALO e WAKSMAN, 1997), a miríade de formatos urbanos de blues foi codificada em padrões de oito, dezesseis e, principalmente, de doze compassos, agregando dois ou mais instrumentos - com protagonismo do piano - para fazer frente ao barulho citadino das pequenas e grandes urbes das duas primeiras décadas do século XX. Lá, *rural e city blues* sulistas conheceram alguma sofisticação, como aconteceu às *classic blues singers*, tornando o blues comercial cada vez mais associado a um público específico, o urbano: enquanto as *classic blues singers* gravavam discos e se apresentavam em teatros pelo país, o outro tipo tomava forma, reflexo e catalisador da mudança do negro para os grandes centros urbanos, êxodo iniciado após a Emancipação e renovado no período entre Guerras.

Esse fluxo permanente explica o constante desenvolvimento que o blues lá conheceu, em que é possível destacar, como o faz o pesquisador Daniel Beaumont (2006), as muitas duplas formadas nesse contexto por pianistas e guitarristas. Já Francis Davis (2003) comenta que o sucesso comercial dessas duplas, especialmente as formadas por Tom Dorsey & Tampa Red e Leroy Carr & Scrapper Blackwell, além de afastar o blues da performance auto-acompanhada, o direcionou ao “som de banda”:

⁶⁸ Comumente associado a nomes como Muddy Waters, John Lee Hooker e B.B. King, o *urban blues* identifica o estilo citadino de blues ainda mais padronizado e elaborado, cujos performers não se encontravam mais em sua comunidade local/regional e imediata, portanto tendo de se adaptar a uma estética maior, mais variada e genérica de público, e sobretudo se adequar aos ditames temporais do disco. Apesar de guardar patentes similaridades com o antecessor *city blues*, o *urban blues* situa-se num tempo histórico e estético específicos, que justificam essa ordenação filogenética: a partir do final dos anos 1940, quando da eletrificação dos instrumentos musicais. Mas, como bem ressaltou Schwartz (2018), não existe termo acordado para estas músicas, variando com autores desde 1947: *urban blues*, *city blues*, *early Chicago blues*, *Bluebird blues*, *city style*.

A amplificação é geralmente vista como a característica que mais claramente distingue o blues urbano de seu antecedente rural. Mas captadores e amplificadores vieram depois. O primeiro passo foi a formação dos conjuntos musicais, com essas duas duplas mostrando o caminho (DAVIS, 2003, p. 150).⁶⁹

Essas duplas se tornaram as mais populares de sua época, sendo a frase-chave “artistas de gravação”: os discos podem ter sido incidentais para Charley Patton ou mesmo para Blind Lemon Jefferson (que tinha um alcance geográfico maior), provavelmente por eles considerados uma secundária atividade lucrativa, se comparadas às suas apresentações em piqueniques no campo e *house rent parties* urbanas, já que o público principal de um *downhome bluesman* eram as pessoas de sua comunidade. Já o público principal das referidas duplas do *city blues* eram compradores de discos, independentemente de onde morassem.

A novidade, salienta-se, não foi apenas a instrumentação piano-guitarra, que acresceu uma dimensão mais sofisticada ao estilo, mas também uma mudança de humor: a urgência gritada do guitarrista solitário fora substituída pela introspecção - por vezes soturna - do *blues after hours* e, principalmente, pela alegria astuta do *hokum blues*. Se a guitarra era o instrumento ideal ao *country blues*, o piano era particularmente adequado às necessidades dos urbanos negros (HUMPHREY, 1993; WALD, 2010). Desta forma, enquanto o pianista Leroy Carr formou estreita associação com o guitarrista Scrapper Blackwell, símbolos máximos do *blues after hours* (sobre os quais retomarei mais adiante), Tampa Red se uniu ao pianista Georgia Tom para urbanamente formatar o antípoda *hokum blues*. O *blues after hours*, adiante, era um estilo de blues urbano executado sobretudo em boates e outros ambientes mais intimistas e sob penumbras, cuja sonoridade igualmente intimista pode ser sensualmente romântica ou não-celebrativa, de fossa, solidão e abandono. Remete vernacularmente a *after hours*: a sensação, sentimento ou estado de espírito que acomete alguém tarde da noite que evoca tristeza, arrependimento, saudade, nostalgia ou melancolia⁷⁰.

Para o *blues scholar* Mike Rowe (1981), a adição do piano foi resultado direto da música se movendo dos campos para os bares/clubes, pois geralmente havia um piano nas instalações. Além de ser um instrumento que se fazia ouvir acima do barulho da bebida e da dança, sua presença assegurava entretenimento imediato, já que o pianista, ao contrário do guitarrista andarilho, estava sempre à mão, uma vez que limitado pela natureza sedentária do instrumento, tendo que procurar ativamente um piano para tocar. E era natural portanto que um guitarrista, em busca de trabalho nos clubes, se juntasse a um pianista residente e

⁶⁹ “Amplification is usually seen as the characteristic that most clearly distinguishes urban blues from its rural antecedent. But pick-ups and amps came later. The first step was the formation of ensembles, with these two duos showing the way”.

⁷⁰ Ver <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=After%20Hours>.

geralmente ficava feliz em fazê-lo, pois com outro instrumento encarregado do baixo e do ritmo, aquele ficava mais livre para se concentrar no canto.

O *city blues*, configurado em várias urbes industrializadas, pode então ser subdividido sobretudo nos anos 1920 e 30 pelas *classic blues singers* (muito *stride piano*⁷¹ e respostas instrumentais de jazz) e por *bluesmen* (estilos de piano *boogie-woogie* e *rolling-bass* com guitarra “fills”⁷²; “*Bluebird beat*”⁷³ etc.). Formou-se de forma espontânea, ainda longe da mira da indústria do entretenimento branca e do olhar crítico da ascendente classe média negra, composta por advogados, médicos e predicadores, que buscavam cada vez maior distância geográfica, histórica e cultural de suas origens (retomarei este ponto, vital, mais adiante). Estabeleceu-se nos vários locais de reunião dos guetos pós-trabalho: em Chicago, a população negra se concentrava no chamado *South Side*, que abrigava centenas de músicos do blues.

Entre os anos 1920 e 30, especialmente durante a Lei Seca (1920-33), enquanto as *classic blues singers* apareciam em casas de *vaudeville*, os músicos sulistas que aprenderam seu ofício em *juke joints*, nos acampamentos madeireiros e diques ao longo do Mississippi encontravam clientes prontos e ávidos, notadamente em “arenas” urbanas: a maioria dos *bluesmen* em Chicago achou emprego principalmente em bares clandestinos, cafés noturnos, *buffet flats*⁷⁴ e, sobretudo, *house rent parties* (Capítulo 1), que eram *loci* de entretenimento temporários. A corrente de imigrantes elevou preços dos aluguéis e pianistas tocavam por cerveja e gorjetas nas *house parties* organizadas nos cortiços em mutirão (HERZHAFT, 1986). Essas reuniões eram particularmente comuns nos grandes prédios em Bronzeville, onde apartamentos subdivididos ofereciam aluguéis comparativamente baixos para centenas de afro-americanos que migravam à cidade todas as semanas (SCHWARTZ, 2018).

⁷¹ Também chamado *Harlem stride piano*, é um estilo popular e improvisado derivado do *ragtime* (sobre o qual tratarei no Capítulo 3), e desenvolvido nas grandes cidades da Costa Leste dos EUA durante os anos 1920 e 30. Caracteriza-se pela marcação da mão esquerda tocando uma nota no primeiro e terceiro *beats*, e um acorde de três ou quatro notas no segundo e quatro tempos. Entre seus cultores mais importantes, destacam-se James P. Johnson e Fats Waller. Ver <https://www.npr.org/2010/04/12/125689840/stride-piano-bottom-end-jazz>

⁷² Frase instrumental tocada entre as linhas vocais, servindo nos momentos em que a música precisa de um foco melódico, devido à ausência de linha vocal, aumentando em tese a intensidade de um blues. Ver Komara (2006).

⁷³ Referência a Bluebird Records, subsidiária da RCA Victor e fundada em 1932, em Chicago. Voltada ao blues com forte acento jazzístico e urbano, teve à frente o produtor e caçador de talentos Lester Melrose como mentor e monopolizador de uma padronização sonora do *Chicago city blues* (piano, guitarra, baixo, bateria e metais) principalmente por trabalhar com basicamente os mesmos músicos acompanhantes, para cortar custos, ocasionando gravações rápidas e baratas, causando certa e criticada homogeneização estética em disco. Uma música leve e alegre que influenciaria o *rhythm and blues* e o início do *rock and roll*. Para uma análise do “*Bluebird sound*”, ver Herzhaft (1986) e Davis (2003).

⁷⁴ Festa clandestina organizada em casa particular onde, como infere o nome, clientes podiam satisfazer qualquer desejo - sexo, música, bebida, comida, drogas. Festa cantada em vários blues, como em “*Soft Pedal Blues*”, de Bessie Smith, de 1925: “*Have all the fun, ladies and gentlemen, but don't make it too loud!*” (“*Se divirtam a valer, senhoras e senhores, mas não façam isso muito alto!!*”). Ver Feinstein (1985).

Sobre as *blues parties*, assim chamadas à época as festas domésticas, brancas e negras, com reprodução mecânica a cargo dos *blues party records*: a enxurrada de canções engraçadas, animadas e maliciosas estabeleceu o blues como gênero preferido para esse tipo de entretenimento festivo: dançantes e cômicas obscenidades. Ainda sobre os *party records*: trata-se conceitualmente de discos com temática sexual obscena, assim como jocosa, surgidos já na década de 1920⁷⁵ - portanto originalmente gravados em discos de 78 rpm -, cujo material era considerado “*blue*” (“pornográfico”) pelos censores e assim era ilegal produzir, comprar, vender ou possuir. Devido às “leis de obscenidade”, os *uncensored race records* normalmente não eram exibidos nas prateleiras das lojas de discos, mas mantidos “sob o balcão”, vendidos “a pedido” ou promovidos “de boca em boca”:

Os discos de festa eram álbuns que as pessoas tocavam à noite depois que as crianças iam para a cama, discos que você não deveria ter. Eles não estavam nas prateleiras das lojas de discos. Você teria que pedir por eles, então eles chegariam embaixo do balcão e os colocariam em um saco de papel. Era quase como se você estivesse negociando drogas!⁷⁶

Curioso notar que parte do apelo e eficácia desse estilo se deve ao fato de que essas referências sexuais estão por vezes “inocentemente veladas” no corpo de uma música, na forma de frases soltas e aparentemente desconexas, sendo ainda beneficiadas por estarem “escondidas” em parte pela precariedade das gravações de então, pelos posteriores desgastes (arranhões e chiados) nos discos e, no caso do *folk blues*, pela indistinção do sotaque sulista profundo do cantor. Ou seja, se um performer branco cantasse essas letras de forma de dicção clara e em estéreo perfeito, muito do apelo pode ser perdido, e a mensagem, “desmascarada”.

Nos anos 1930 os *blues parties records* ganharam destaque, em parte porque não enfrentaram a concorrência da veiculação radiofônica, fortemente censurada (WALD, 2010). Como remonta um reativo Samuel Charters (1959), o lado sensual dos anos 1930 foi amplificado pelo tom grosseiro dessas *blues parties records*, que levou a um excesso ainda maior do que dos anos 20 devido ao aumento de sua popularidade, quando havia um grande público para esse tipo de canções imaginativamente coloridas, repletas de duplos sentidos e títulos sugestivos, como “*She Wants to Sell My Monkey*”, “*I Want Some Of Your Pie*” ou “*My Pencil Won't Write No More*”, sendo algumas imagens tão mal disfarçadas que

⁷⁵ <https://www.timeout.com/chicago/comedy/old-school-comedy-classics>

⁷⁶ “Party records were albums that people would play at night after the kids went to bed, records you weren’t supposed to have. They weren’t on the shelves at record stores. You would have to ask for them, then they would reach under the counter and put them in a paper bag. It was almost like you were doing a drug deal!”. Ver <http://www.comedyhistory101.com/comedy-history-101/2017/9/28/history-of-xxx-party-records>

[...] os próprios títulos eram quase pornográficos [...] os discos eram muito populares para festas. As pessoas se sentavam ao redor do fonógrafo tentando adivinhar o significado das imagens confusas, e havia gritos de riso e vergonha quando alguém interpretava uma frase (CHARTERS, 1959, p. 213)⁷⁷.

Mas a grande parte da vida noturna negra se restringia mesmo às citadas *rent parties* ou aos locais que serviam como bares clandestinos improvisados e que não queriam uma banda muito barulhenta que incomodasse vizinhos ou atraísse a lei, um cantor com um piano que pudesse, em pequena sala, idealmente executar de tudo, desde lascivas baladas *pop* de blues do pré-guerra até dançantes *slow blues*. Segundo Speckled Red, Roosevelt Sykes e outros pianistas que trabalhavam no circuito de *house rent parties*, a música tocada nesses eventos não era *folk* ou *country blues*, embora fossem necessárias ancestrais *slow drags* que permitissem aos casais “esfregar a barriga”⁷⁸ (SCHWARTZ, 2018): as *festas de aluguel* eram dominadas pela *good-time music* (Capítulo 1), aquela mais rápida e popular nos dançantes sábados à noite no *Deep South*, atualizada às sensibilidades urbanas (OAKLEY, 1997; OLIVER, 2009). Outras adaptações incluíam os ritmos sincopados e subdivisões duplas de *black dance rags* e elementos líricos do *vaudeville*, *minstrelsy* e músicas de *medicine shows* para criar um blues adequado às danças populares entre a população negra de Chicago, como o *stomp*, *shimmy*, *black bottom* e o *scraunch* (SCHWARTZ, 2018). E o fornecedor mais conhecido desse cardápio era Papa Charlie Jackson, um tocador de banjo contratado da Paramount Records que, ao contrário da maioria de seus contemporâneos no blues, executava uma música diversificada e apropriada para dançar (retornarei a Jackson mais adiante).

Os mais populares pianistas eram celebrados pela sua música de alta octanagem erótica e/ou brejeira, que ia das baladas ao *hokum blues* de duplo sentido, empregando por vezes o ritmo forte conhecido em várias partes do país como *barrelhouse*⁷⁹, sendo a gravação de 1928 de Pine Top Smith, “*Pine Top's Boogie Woogie*”, a fornecedora do apelido novo e mais “sofisticado”: o já citado *boogie woogie*. O estilo *boogie* básico dependia de padrões de notas de baixo pesados e repetitivos, tipicamente tocados no ritmo de oito batidas a um compasso. Esse estilo de blues (dançante e urbano) tinha um impulso rítmico enfático, muitas vezes baseado em um ostinato: os pianistas ornamentavam esse solo rítmico com execuções, *riffs* e outros floreios.

⁷⁷ “the titles themselves were almost pornographic (...) The records were very popular for parties. The people would sit around the phonograph trying to guess the meaning of the confusing imagery, and there would be shrieks of laughter and embarrassment when somebody interpreted a phrase.” (tradução minha).

⁷⁸ “*belly rub*”, no original (ou “*belly to belly*”): gírias vernaculares negras acopladas ao *slow drag* (DEVI, 2012).

⁷⁹ Ou *Barrelhousing*, *Fast Western* ou *Dudlow Joe* (OAKLEY, 1997). Ver também Capítulo 1.

O *boogie woogie*, decerto popular entre pianistas negros do Sul na virada do século, teve seu primeiro registro discográfico em 1923 (DAVIS, 2003), com “*The Rocks*” de Clay Cluster, atingindo o cenário nacional em 1928, com “*Cow Cow Blues*”, de Cow Cow Davenport e a citada “*Pine Top's Boogie Woogie*”, discos de dança alegres, sendo àquele um dos *race records* mais vendidos e imitados do período e temperado com libidinosas instruções aos dançarinos (Capítulo 1). Quem quer que tenha começado a mania do *boogie woogie*, seu ritmo impulsionador o tornava trilha sonora ideal para ambientes barulhentos, seja tocado em um piano vertical ou rodado em uma *jukebox* (que, para a maioria dos músicos, perdia apenas para o rádio como ameaça real à sua subsistência).

Antes de encerrar esse tópico, uma rápida consideração: a palavra “*jukebox*” deriva de “*juke*” ou “*jook*”, gíria sulista que designa também o ato sexual (DEVI, 2012) e remete aos bares barulhentos da classe trabalhadora negra, as *juke joints* (Capítulo 1). A indústria de máquinas musicais resistiu ao termo por uma década, pensando que isso daria ao seu produto uma má reputação. Ironicamente, deram o nome “*jukeboxes*” aos equipamentos que tocavam discos operados por moedas e que, concorrendo com os músicos, desempregariam muitos *bluesmen* (MUGGIATI, 1995). Quando a Lei Seca terminou, e com o arrefecimento da Grande Depressão de 1929, tanto a indústria fonográfica retomou o fôlego quanto as tavernas - abertas agora aos milhares - correram para comprar as *jukeboxes* recentemente populares e então onipresentes: estimativas da indústria sugerem que até metade de todos os discos vendidos nos EUA no final dos anos 1930 foram para máquinas musicais comerciais (WALD, 2010) e que, em 1939, havia lá cerca de um quarto de milhão delas (DAVIS, 2003).

2. O *hokum blues*

O blues, desde o início e como já explanado (Capítulo 1), foi muito mais que uma música lamentosa, lenta e de fossa: muitas canções com temáticas focadas no amor sexual, homoerotismo, prostituição, bebidas, jogatina e na bem-humorada e codificada crítica de costumes foram embaladas em animados e/ou sensuais ritmos dançantes. E desses aspectos pouco explorados e conhecidos do blues é possível destacar pelo menos dois estilos bastante populares nos anos 1920 e 30, nomeados posterior e retrospectivamente pela indústria do disco - decerto a partir dos anos 1960 (WALD, 2010; SCHWARTZ, 2018) - tão antigos quanto disseminados, e que guardam muitas afinidades entre si: o *dirty blues* e o *hokum blues*.

O *dirty blues* era focado essencialmente na temática erótica, englobando também formas de blues que lidam com assuntos então igual e socialmente tabus, como prostituição, cafetinagem, bebidas, drogas e homoafetividade. Devido a abordagem dos temas ser por vezes

pouco ou nada sutil - alguns conseguiam disfarçar-se sob insinuações, gírias codificadas ou duplos sentidos - era comum essa música ser banida das rádios e disponível apenas em uma *jukebox*. Convém lembrar que a gravação de blues “por atacado” começou antes do rádio e das lojas de discos, sendo vendidos em armazéns ou por correspondência (DAVIS, 2003).

Exemplares mais extremos de *dirty blues* raramente foram registrados, sendo a versão obscena, porque explícita, de Lucille Bogan para “*Shave 'Em Dry*” (1935) exemplo raro, considerada mesmo para muitos historiadores musicais a canção de blues mais explícita preservada em uma sessão de gravação comercial do pré-guerra (WALD, 2010). Na realidade, existem dois *takes* de “*Shave 'Em Dry*” (BRIGGS *apud* WILLIAMSON, 2007): o *take* alternativo não expurgado é notório por suas referências sexuais expressas, registro único das letras cantadas em clubes noturnos negros. Ambos os *takes* foram gravados, ou para diversão dos engenheiros de gravação, ou para distribuição clandestina como um “*party record*” (ou “*uncensored race records*”) para consumo das já citadas *blues parties*.⁸⁰

Se o amor sexual no *dirty blues* era por vezes chocantemente maduro e direto e propício para se dançar o *slow drag*, o animadamente dançante *hokum blues*, muito popular sobretudo nas décadas de 1920 e 30 e com discos vendidos às centenas de milhares, celebrizou-se como um significativo exemplo de “vertente maliciosa”, termo emprestado de Mônica Leme (2003), quando trata de manifestações em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, músicas e dança. Tais músicas, complementa a musicóloga e historiadora, que trabalhou originalmente com gêneros afro-brasileiros,

[...] utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebrado, principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, ou sincopes (LEME, 2003, p. 29).

Hokum blues é estilo leve, animado, dançante, bem-humorado e de alto conteúdo sexual: geralmente caracterizado por um *up-tempo rhythm* (termo usado para descrever uma música alegre e de ritmo rápido) e comumente utilizando um refrão de *scat* harmonizado cantado por todo o conjunto⁸¹, lança mão do codificado e complexo vernáculo afro-americano, rural e urbano, duplos sentidos e termos eufemísticos para fazer insinuações sexuais. Trata-se de um *tropo* que remonta às primeiras gravações de blues mas que tem lastro artístico, folclórico e popular bem anterior ao blues e jazz, mesmo ao *ragtime* (de quem tomou emprestado a sincopação), e que desde o seu início serviu de inspiração para muitos artistas

⁸⁰ Ver ainda Curtis (2021).

⁸¹ Ver Matt Chauvin: <https://www.20sjazz.com/about.html>

que usaram essa “vertente maliciosa” do blues para lidar com uma realidade social dura, agressiva e assimétrica, servindo-se de uma performance que buscava entreter por meio de obscenidade inerentemente humorística.

Sobre esse *modus operandi* e *leitmotiv* na seara das *blueswomen*, pondera Curtis (2021) que, apesar do fato de que muitas artistas de blues tenham sido tão (literalmente) espancadas pela vida dura e brutal - muitas morreram jovens ou abandonaram a ocupação já no final dos anos 1930 -, e de que o trabalho sexual de rua, cantado e/ou vivido por muitas delas, era sujo, perigoso e vetor de doenças, as músicas criaram um mundo fantasioso de paródia, prazer e proeza, em estratégia de sublimação artística e psicológica. E poucas canções, notadamente às de prostituição, eram tão ridiculamente engraçadas quanto as do *hokum blues*, quando a maioria das cantoras se gabava de seu poder sexual e destreza, para assim provocar risos e ultrajar a respeitabilidade da classe média (sobretudo negra).

A deliberada alegria, atrevimento e bom humor diferenciava o *hokum* do *dirty blues*, cuja temática do amor sexual era chocantemente madura e direta, apesar de que muitas vezes essa vertente era confundida com o *hokum blues* nos seus contornos e limites (que, ao fim e ao cabo, são percepções e categorizações arbitrárias e subjetivas). No caso do *hokum*, apela-se sobretudo à complexa linguagem de metáforas domésticas, culinárias, cotidianas e laborais ao falar, por vezes também de forma pouco sutil, de sexo e boemia. Não por acaso, a febre do *hokum blues* cresceu na atmosfera “vaporosa” da Lei Seca, quando o consumo de álcool criminalizou boa parte da população e moralmente salientou a aura permissiva em torno daqueles que buscavam se aventurar pela recreativa, arriscada e perseguida vida noturna regada à prazeres sexuais, jogos de azar e outras atividades subversivas.

2.1. Etimologia

Bremmer e Roodenburg lembram (2000) que, historiograficamente, a primeira menção de um termo novo nem sempre implica o surgimento de um novo fenômeno, como ilustrado pelo *hokum*, expressão relativamente recente no meio musical mas que na realidade descrevia um fenômeno que há muito o antecedia, isto é, a comédia popular. Não obstante a denominação *hokum blues* não ter chegado a firmar-se formal e comercialmente como um estilo de blues à época, a palavra “*hokum*” era conhecida de muito tempo entre as populações negras, o que não deixa de trazer, nessa necessidade de categorização, uma verdade sobre essa alcunha: o *hokum blues* era um tipo de manifestação artística e musical presente em vários tempos e lugares na história afro-americana.

Mas sua origem etimológica é imprecisa e controversa. Entre as principais possibilidades, seria uma antiga gíria do *vaudeville* que significaria uma “ação melodramática, exagerada”⁸², originada da junção/corruptela de “*hocus-pocus*”, nome de encantamento mequetrefe utilizado por mágicos desde o século XVI, com “*bunkum*”, por seu turno uma também corruptela de uma gíria do jargão político⁸³ que se referia a “falar qualquer tipo de bobagem, insincera ou tola”. O músico Matt Chauvin⁸⁴ acrescenta o dado de que o termo “*hokum*” nasceu nos *minstrel shows* das cidades do Norte, principalmente Nova York, antes da virada do século, em espetáculos que fundiam música folclórica escocesa e irlandesa com ritmos e danças africanas, por vezes evocando estereotipadas imagens do Sul. Após a 1ª Guerra Mundial, sustenta Chauvin, a indústria fonográfica teria separado o *hokum* de suas origens menestréis para comercializá-lo como um estilo musical próprio. O fato é que, ao fim e ao cabo, foram expressões que de alguma maneira migraram pra música.

Devido ao seu caráter dançante e animado, o *hokum* esteve intrinsecamente ligado às *jug*, *washboard* e *string bands*, antigos coletivos de músicos sulistas - e espécie de protótipos de futuros *combos*, do jazz ao rock - que trabalhavam em piqueniques, casamentos, bailes e festas e usavam instrumentos da fabricação caseira. O *hokum* esteve presente também no jazz, sobretudo no de New Orleans, muito associado aos cabarés e prostíbulos, com prostitutas artistas/cantoras e pianistas como animadoras; assim como se fez presente como *leitmotiv* da nascente *country music*, que nascia *pari passu* com o blues, para quem tem grande débito: muitos músicos *country* tiveram músicos negros - violonistas, banjolinistas, rabequistas - como professores. E ainda: as muitas e significativas trocas musicais entre as culturas brancas e negras pobres sulistas é realidade tão antiga quanto longeva, perpassando por vários movimentos e dando a essas manifestações caráter híbrido e miscigenado; imbricada, complexa e profunda relação estabelecida no ambiente segregacionista do pós-escravidão⁸⁵.

2.2 Origens

O *hokum blues* é histórica e geograficamente conceituado como uma muito popular, alegre, atrevida e por vezes pouco sutil subcategoria - ou “vertente maliciosa” - do *city blues*

⁸² Ver <https://www.lexico.com/definicion/hokum> e <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hokum>

⁸³ Em 1820, Felix Walker, representante do condado de Buncombe (Carolina do Norte) na Câmara dos Deputados dos EUA que discutia sobre a questão de admitir o Missouri como um estado livre ou escravo, efetuou um longo, cansativo e vazio discurso, para a exasperação de colegas. Sob protestos, explicou que estava falando não ao Congresso, mas “para Buncombe”. Sua persistência fez com que “Buncombe” (mais tarde, em corruptela, chamado “*bunkum*”) fosse sinônimo de falatório político sem sentido e, mais adiante, de qualquer tipo de bobagem. (<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=debunk>)

⁸⁴ <https://www.20sjazz.com/about.html> (acessado em abril de 2022)

⁸⁵ Ver análise de Garofalo e Waksman (1997) sobre Papa Charlie Jackson.

dos anos 1920-30. Mas, na realidade, como referenda a historiadora Karen Sotiropoulos (2006), o *hokum* remonta aos *minstrel shows* do século XIX: no contexto *blackface*, era estilo de farsa cômica cantada, falada e dançada, “mascarada” de autoparódias e piadas, que explorava estereótipos raciais, étnicos e sexuais. Sobretudo sexuais: teatros burlescos se especializaram em apresentar *showgirls* seminuas e canções “escandalosas” como atração principal, mas as letras não podiam ser muito explícitas por receio de a lei fechar as instalações. Muitos personagens *minstrelsy* migraram para o repertório do *hokum blues*.

Enquanto os intérpretes menestréis negros já foram vistos como as vítimas degradadas de um espetáculo racista, novas leituras socio-histórico-musicais celebram esses portadores de cultura por criarem um espaço subversivo para o avanço de sua arte e estética: para Sotiropoulos (2006), menestréis afro-americanos “não apenas tentaram fisgar o público com *besteiras (hokum)*; eles subverteram e manipularam estereótipos enquanto lutavam para apresentar a identidade negra” (p. 105)⁸⁶. Tal perspectiva crítica, ressignificada, faz com que os performers olhem por cima da multidão zombeteira com olhos de conspiradores solidários e lhes dê uma “piscadela geertziana” (Capítulo 1) para sinalizar sua confiança mútua.

Muitas canções do repertório dos *minstrels*, e depois dos *vaudeville* e *medicine shows*, lembra Wald (2012), foram adaptações obscenas de temas folclóricos ingleses, irlandeses e escoceses do final do século XIX e, como tal, faziam parte do repertório de *work songs*, canções *gospel*, baladas e canções de ninar que eram “estoque comum” da música popular que os primeiros cantores de blues adaptavam à sua nova forma musical. Foram adaptações que conseguiram chegar ao disco, uma vez que a recém-formada indústria buscava “adestrá-las” como estilo musical e assim se fazer conhecidas para além da comunidade negra rural e pobre, um mercado pronto para a insinuação - e, acrescentaria um reativo Herzhaft (1986), “vulgaridade” - que as canções tinham a oferecer.

O já citado banjolinista do *vaudeville-blues* Papa Charlie Jackson (1887-1938) foi nome vital nessa transição: *entertainer* celebrizado por sua música dançante e brejeira, rural e ao mesmo tempo cidadina, performava num banjo seis cordas (afinado como um violão) e modernizava tanto as tradicionais *black country folk songs* quanto o estilo *minstrel/ragtime* arcaico. Misto de *minstrel* com *songster*, performer e dançarino, era veterano dos *medicine shows* que, relembra Davis (2003), cruzou o *Deep South* vendendo tônicos e elixires com alto teor alcoólico para pessoas impedidas por decretos locais ou convicção religiosa de comprar uma garrafa de uísque (p. 98). Apesar de não ter sido o primeiro a levar o erotismo *bluesy* ao

⁸⁶ “did not just attempt to hook audiences with hokum; they subverted and manipulated stereotypes as they struggled to present black identity”.

disco, uma vez que “*Jelly Roll Blues*”, do Norfolk Jubilee Quartet, data de 1921 (CALT, 2002), Jackson foi pioneiro ao apresentar o *hokum* num formato *bluesy* ao disco, combinando sugestivas letras cômicas e com ritmos animados do repertório semi-folclórico - alicerçado nos *minstrels*, *medicine* e *vaudeville shows* -, dentro da estrutura e apelos do gênero.

Egresso de New Orleans e estabelecido em Chicago por volta de 1920, Papa Charlie começou a ganhar a vida tocando nas esquinas e em *house rent parties* quando, em 1924, iniciou prolífica carreira discográfica para a Paramount Records, que o anunciou como “Papa Charlie Jackson, o famoso homem cantor de blues e guitarrista (*sic*). O único homem vivo que canta, sozinho, para discos de blues” (WALD, 2010), acrescentando que “este homem, Charlie, pode cantar e tocar blues ainda melhor do que uma mulher” (ABBOTT e SEROFF, 2008). Propagandas à parte, Jackson foi de fato o primeiro artista afro-americano acompanhado de sucesso comercial (KOMARA, 2005) e um dos mais proficientes de seu tempo, igualmente à vontade em blues, *rags* e *hokum*, sendo mesmo, para alguns autores, como Davis (2003), um dos criadores do *hokum blues*.

Embora fosse de Nova Orleans e morasse em Chicago, seus discos foram particularmente populares entre os ouvintes do Sul, tanto negros quanto brancos, assim como entre músicos, sendo seu estilo como solista considerado à época único e sofisticado: percorrendo a gama de solos de acordes “quentes” e palhetadas de uma única nota *a la* Eddie Lang (DAVIS, 2003) e aos estilos de dedilhado de guitarristas de blues rural, no trabalho instrumental de Jackson, como em “*Long Gone Lost John*”, de 1928 (KOMARA, 2005), e especialmente em suas ligações entre refrões, são identificáveis alguns dos padrões de dedilhado que mais tarde emergiriam no trabalho de nomes referenciais da *blues guitar*, como Lonnie Johnson. Ele costumava usar cordas rápidas atrás de seus vocais seguindo a melodia de perto, o que dava às suas músicas mais salto e balanço. Esse estilo alegre e contagiante o fez emplacar vários sucessos, sobretudo o *vaudeville-blues* de 12 compassos “*Shake That Thing*” (Capítulo 4), um número de dança *ragtime* picante e absurdamente influente à época, mola propulsora do *hokum blues* de anos depois, algo pouco citado na historiografia canônica:

“*Now down in Georgia they got a dance that's new/ There ain't nothing to it, it's easy to do/ They call it shake that thing, aww, shake that thing/ I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*”⁸⁷

⁸⁷ “Agora, na Geórgia, eles têm uma dança que é nova/ Não há nada a fazer, é fácil de fazer/ Eles chamam isso de sacudir aquela coisa, aww, sacudir aquela coisa/ Estou ficando doente e cansado de dizer para você sacudir essa coisa” (“*Shake That Thing*”, Papa Charlie Jackson, 1925).

Espinha dorsal do *minstrel e vaudeville shows* do *Deep South*, o *hokum* urbano e seus maliciosos blues que, antes de se estabelecer como estilo musical próprio, habitava o secular contexto de espetáculos, é arte performática cômica cujo enorme sucesso em vários estratos possibilitou ainda visibilidade e caráter inclusivo a atores do universo *underground* negro: a travesti e o casal cômico, cujos pioneiros expoentes seriam, respectivamente, o pequeno cantor e dançarino e estrela do rádio Frankie “Half-Pint” Jaxon e Butterbeans & Susie, estes encarnando o marido falastrão e a esposa frustrada em temas picantes como “*I Want a Hot Dog for My Roll*”⁸⁸. O conteúdo performático infantilizado ou abertamente sexual fez com que boa parte da audiência negra de maior capital cultural/econômico rejeitasse o *hokum* como algo vulgar e desagradável, de baixa cultura (voltarei a esse ponto ao final do capítulo).

O *hokum* inaugurou nova fórmula (mercadológica) para o *city blues*, ocupando relevante lugar na história sócio-musical do blues. Era entretenimento sem nenhum intento sério, brejeiro e folgazão, alegria escapista para momentos lúgubres da comunidade negra e salutar luxúria que sutilmente (auto)ridicularizava costumes campesinos negros (e, veremos, da classe média negra), mas também urbanos brancos, enquanto ajudava os imigrantes sulistas a enfrentar a vida na urbe, tendo a alegria como *piece de resistance*. Eles cantavam e dançavam, zombavam e “macaqueavam” na cara do incauto público, que assistia e ria e se escandalizava, enquanto eles também se divertiam e riam, por desaforo. “*Our hokum hooked 'em*” (“*nosso hokum os figou*”), diria, em triunfo curioso, W.C. Handy (1991, p. 61), ele próprio veterano de uma trupe de menestrelis, significando que a “comédia baixa” capturou um público incauto mas também um outro, cúmplice das “piscadelas”.

Devido à imensa popularidade e à ancestral familiaridade com esse tipo de canção, a maioria das vertentes/escolas iniciais do blues as mantiveram e adaptaram a seus repertórios, em quantidades variáveis, assim como em níveis de sutileza. O *hokum blues* foi de fato onipresente, filão proveitoso no repertório das *classic blues singers* (“*Hot Nuts [Get 'Em from the Peanut Man]*”); nas “inocentes” *folk songs* (“*Candy Man*”); nas alegres *jug bands* do *Memphis blues* (“*Walk Right In*”); no *vaudeville-blues* (“*Elevator Papa*”); no “dramático” *Delta blues* (“*Shake It And Break It [But Don't Let It Fall Mama]*”); *Piedmont blues* (“*Trucking My Blues Away*”); *St. Louis blues* (“*The Duck's Yas-Yas-Yas*”); *Texas blues* (“*Hokum Blues*”); *New Orleans blues* (“*Jelly Roll Baker*”); assim como no jazz (“*All That Meat and No Potatoes*”); e *country music* (“*Bow Wow Blues*”).⁸⁹ E, em grande medida,

⁸⁸ Os respectivos pioneirismos abriram portas para futuras gerações de artistas LGBT e longevos modelos de performance de casal da canção afro-americana.

⁸⁹ Ver Charters (1959), Oliver (1990) e Humphrey (1993).

perseverou em vertentes/escolas de décadas posteriores: do *jump blues* de Louis Jordan ao *doo wop* dos Dominoes, do *r'n'b* de Dinah Washington ao *r'n'r* de Little Richard⁹⁰.

2.3. *It's Tight Like That!*

O outono de 1928 (HUMPHREY, 1993) seria a estação que abrigaria duas paradigmáticas canções que definiriam uma nova onda, o *city blues*, ambas comandadas por duplas piano-guitarra e ambas curiosamente inspiradas em canções do repertório de Papa Charlie Jackson. Uma foi “*How Long, How Long Blues*”, *blues after hours* do duo Leroy Carr e Scrapper Blackwell e calcada em “*How Long, Daddy, How Long*”, gravada em 1925 com banjo de Papa Charlie e vocal da *classic blues singer* Ida Cox (BIRNBAUM, 2012). Um dos mais influentes nomes do *city blues* e quase antípoda do *hokum blues*, o pianista, cantor e compositor Leroy Carr, junto ao parceiro e exímio guitarrista Scrapper Blackwell, celebrizou-se na história do gênero ao formatar o mencionado *blues after hours*, estilo que está para o *Saint Louis blues* assim como o *hokum blues* está para o *Chicago blues*, ou seja, um subestilo local com características muito peculiares. O *blues after hours* surgiu basicamente em Saint Louis (HERZHAFT, 1986) e é caracterizado, como relatei, por blues urbanos delicadamente melancólicos, introspectivos e existenciais, muito consumido em boates e cabarés, e não nas ruas e *house rent parties*, pelo seu caráter intimista.

O outro tema foi “*It's Tight Like That*”, um *signifying* de “*Shake That Thing*”, do mesmo Papa Charlie Jackson. Dois artistas protagonizaram a gravação encomendada pelo selo discográfico Vocalion, o mesmo que gravou “*How Long, How Long Blues*”, cujo produtor musical, um afro-americano de nome J. Mayo Williams, buscava um sucesso comercial. Importante lembrar que no início da indústria fonográfica os produtores brancos achavam que o público negro estaria interessado num repertório branco, se baseando assim no cinema, hegemonicamente branco (WALD, 2010). Produtores negros, como Mayo Williams, tentavam convencer seus patrões que o público negro queria se ver representado por negros e estavam dispostos a pagar por isso. Apesar da resistência inicial, foram bem-sucedidos, devido ao fato de o *city blues* vender positivamente bem. No Norte e no Sul. Um blues menos

⁹⁰ O biógrafo David Kirby (2009) lembra do peso dos shows itinerantes negros na formação estético-musical de Little Richard: “Macon era uma cidade pequena em sua infância [...] mas grande o suficiente para atrair os shows itinerantes que ofereciam seu ‘geleia geral’ de *hokum* e brilho e esquisitice e carisma. Os vigaristas, artistas secundários e os curandeiros charlatões deram ao pequeno Richard Penniman a lista exata de ingredientes de que precisaria para sua futura carreira no *showbiz* (p. 75)”. No original: “Macon was a small town in his childhood (...) but it was big enough to attract the traveling shows that offered their gumbo of hokum and glitz and freakiness and showmanship. The shysters and sideshow acts and hoodoo men gave little Richard Penniman the exact list of ingredients he’d need for his future showbiz career”.

preso aos padrões do som rural e se utilizando de músicos, orquestrações e instrumentações do jazz, *vaudeville* e da *pop music*. Os dois artistas de “*It’s Tight Like That*” foram “Georgia” Tom Dorsey e Tampa Red, egressos da Georgia e um par aparentemente improvável.

Thomas Andrew Dorsey (1899-1993) foi exposto primeiramente à música religiosa (mais adiante ele se tornaria o muito celebrado e reconhecido “pai” da música *gospel* moderna⁹¹), graças ao ambiente familiar: o pai era pregador e a mãe, uma respeitada organista de igreja. Dorsey aprendeu o instrumento ainda garoto e, adolescente, foi apresentado a um espectro mais amplo de música secular e do espetáculo mundano: trabalhando em teatro, assistiu a Gertrude “Ma” Rainey, conheceu Bessie Smith e aprendeu com pianistas locais. Dos 12 aos 14 anos, tocou como pianista *barrelhouse* em festas e bordéis em Atlanta, ganhando o sugestivo apelido de “Barrel House Tom”⁹². Em 1916 e já em Chicago, formalizou seu treinamento musical: ao contrário da maioria dos pianistas de blues de sua época - na verdade, ao contrário da maioria dos músicos negros da época, incluindo os de jazz - suas aspirações o levaram a estudar música em nível universitário, no Chicago College of Composition and Arranging (SCHWARTZ, 2018), publicando em 1920 sua primeira composição.

Ao longo da década viu sua fama crescer, notadamente em torno do blues, mas também do jazz: trabalhou como compositor, pianista e arranjador para a Chicago Music Publishing Company, braço editorial da Paramount Records sob a gerência de J. Mayo Williams - escrevendo arranjos para as bandas de jazz de King Oliver e Les Hite -, e como treinador vocal para a mesma Paramount e para a Vocalion Records (DAVIS, 2003). Sobrevivia financeiramente tocando também com músicos locais: em 1924 (HARRIS, 1992), a própria Ma Rainey o escolheu para organizar e liderar, como diretor musical, sua Wild Cats Jazz Band, proporcionando assim à “matriarca do blues” as melhores performances em Chicago. Mas, apesar da autoria de várias canções populares de blues gravadas por nomes do *classic blues*, *jazz* e *country blues*, Dorsey nunca havia gravado um disco, ocupado que estava lavrando seu nome como compositor e regente.

Já Hudson Woodbridge (*aka* Hudson Whittaker ou Tampa Red, *circa* 1904-1981), era também egresso da Georgia, embora tenha crescido em Tampa, Flórida (daí tirou seu nome artístico). Criado pela família da avó, os Whittakers - cujo nome adotou - teve aprendizado, por assim dizer, mais orgânico: depois de ouvir as gravações de Ma Rainey, Ida Cox e, sobretudo, Mamie Smith, cujo “*Crazy Blues*” (1920), foi o primeiro *hit* discográfico do blues, ele decidiu, ainda adolescente, acrescentar mais *licks* e assim construir vocabulário próprio ao

⁹¹ ... sendo Dorsey, na verdade, o primeiro mesmo a chamá-la de “*gospel*” (DAVIS, 2003).

⁹² <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/georgia-tom-dorsey-1899-1993/>

seu incipiente estilo de guitarra, aprendido inicialmente com seu irmão e também com um músico local (OBRECHT, 2015). Refletindo sobre “*Crazy Blues*”, posteriormente Tampa disse (*apud* BRENNAN, 2018): “aquele [...] foi um dos primeiros discos de blues já feitos [...] eu disse a mim mesmo, 'eu não conheço nenhuma música, mas posso tocar isso'”. Mais que entregar influências determinadas e determinantes, a fala *insider* de Tampa Red deixa claro seu lugar de pertencimento ao “grupo sonoro”, ao considerar a música das *classic blues singers* como legítimos blues.

Mas logo Hudson chamou atenção como guitarrista local e, em meados dos anos 1920, e depois percorrer diversas localidades desde o Sul, chegou ao Norte e se estabeleceu em Chicago, antevendo a migração massiva de músicos de blues para o *South Side* da cidade (CASONI)⁹³. Trazendo na bagagem o nome musical Tampa Red, logo estaria se apresentando nas ruas, *blues parties* e nos novos bares e clubes que surgiam para atender a uma clientela negra que encontrara trabalho nas ferroviárias, matadouros e siderúrgicas. Diferente de Thomas Dorsey e sua condição de pianista, Tampa Red, um jovem promissor saído do circuito sulista de *vaudeville* e *honky-tonks*⁹⁴, se contentou em tocar e cantar nas ruas da “*Windy City*” por um número indeterminado de anos após sua chegada em Bronzeville, o coração do “*Black Belt*” de Chicago. Tampa dizia realmente gostar de tocar nas ruas por trocados, sozinho com sua guitarra de aço National, ou ocasionalmente acompanhado por outros músicos de rua, que entravam e saíam de Chicago nos trens de carga (O’NEAL, 1974), tudo isso enquanto polia ainda mais o referencial estilo guitarrístico - que lhe valeria o apelido de “*Guitar Wizard*” - e formatava igual talento como compositor, também muito versátil em termos de repertório.

Ambos, Tom e Red, integravam portanto parte da onda de imigrantes do Sul em Chicago após a 1ª Primeira Guerra Mundial, no contexto da Grande Migração (Capítulo 1). E ambos teriam se conhecido por volta de 1926 ou 27 (DORSEY *apud* O’NEAL, 1974), quando da contratação de Tampa para acompanhar Ma Rainey⁹⁵. O certo é que os artistas consagrados da Cidade e os músicos recém-chegados do Sul se reuniam no Stroll, nome dado à South State Street, seção de treze quarteirões que, nas décadas de 1910 e 20, e graças aos esforços de publicidade do jornal afro-americano *Chicago Defender*, era a rua mais conhecida da “América Africana”, rivalizada apenas por avenidas do Harlem (NY)⁹⁶. Esta seção abrigava intensa e sofisticada e cobiçada vida noturna capitaneada por uma estética moderna e pelos

⁹³ http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

⁹⁴ tipo de bar com acompanhamento musical ao vivo, típico do Sul e Sudoeste dos EUA, frequentado pela classe trabalhadora, sendo que alguns contavam também com prostitutas e shows “picantes”.

⁹⁵ <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

⁹⁶ <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1212.html>

clubes de jazz, e que servia como distrito de diversão de Bronzeville, de onde os músicos se mediam uns aos outros, como concorrentes ou futuros parceiros (SCHWARTZ, 2018).

Dorsey lembrou ainda que a dupla tocou em *house rent parties* antes de sua estréia em disco, acrescentando que na década de 1920 era possível ganhar a vida fazendo *festas*: ele trazia consigo uma lista de clientes que ligariam quando uma multidão se reunisse para um desejado fuzuê; quando a coisa esmorecia, os músicos seguiam para a próxima *party*. Musicalmente falando, o tempo no circuito de *house parties*, só ou em duplas, expôs Georgia Tom e Tampa Red a diversos estilos e ritmos *bluesy* em ebulição, bem como ao trabalho de jazzistas que também exerciam suas “funções” - um dos nomes das *house rent parties*, na gíria dos músicos participantes (MURRAY, 2017) - no Stroll e na Mecca Flats, o grande prédio de apartamentos nas ruas 34th e Dearborn, que continha mais de quinhentas unidades e era conhecido na “Chicago negra” por sua grande concentração de *rent parties*.

Mesmo conseguindo sobreviver musicalmente assim, Tampa Red decidiu se arriscar pela carreira discográfica. Mas, ainda diferente de Dorsey, Red era novo no ramo de discos: sua estreia se daria apenas em 1928 (OBRECHT, 2015), com “*Through Train Blues*”, gravado em maio para a Paramount. Curioso notar aqui que, mais adiante, em entrevista de 1940 (HUNTER *apud* SCHWARTZ, 2018) Tampa Red afirmou que, exceto por um teste, não havia gravado antes de “*It's Tight Like That*”, desconsiderando assim também o fato de ter acompanhado em disco vários artistas da Paramount em 1928, talvez por não achar esses discos como “seus”. Com relação a “*Through Train Blues*”, decerto foi pelo fato de a canção não ter chamado atenção do público, apesar de ali já estar o feito que repetiria inúmeras vezes: anunciar a presença inconfundível de seu *slide* na abertura da canção. Como bem refletiu o editor Jas Obrecht (2015), poucos músicos conseguiram um som tão instantaneamente reconhecível.

Alguém, certamente Dorsey, conseguiu para Tampa uma reunião com o citado Mayo Williams, então afiliado à Paramount Records. Ex-estrela do futebol americano universitário e o homem de A&R mais influente da cidade, J. Mayo “Ink” Williams foi, por muitos anos, o homem negro mais importante na indústria fonográfica (O’NEAL, 1974). Williams fez um disco-teste com o jovem guitarrista, mas disse que agendaria uma sessão definitiva quando Tampa tivesse algum material original. Red e Williams tiveram um segundo encontro, quando esse, que assumia a posição de chefe de A&R de discos *race* da Vocalion Records, foi taxativo: mandou Tampa Red voltar no dia seguinte com algo novo. Reunidos no apartamento de Dorsey e inspirado numa recente gíria local, “*it's tight like that*” (algo como “é apertado assim”), Tampa forneceu então o texto e Georgia Tom compôs o arranjo, embora a melodia e

estrutura básica fossem inspiradas no sucesso de Papa Charlie Jackson, “*Shake That Thing*” (mais detalhamento sobre o processo criativo, ver item “poiética” no Capítulo 4).

Cabe aqui um pequeno parênteses, uma vez que retornará no Capítulo 4: lançado pela Paramount Records em julho de 1925 (OLIVER, 1960), “*Shake That Thing*” foi o primeiro disco de sucesso de um cantor que se acompanhava sozinho. Aliás, de enorme sucesso. Nas palavras de J. Mayo Williams, “*Shake That Thing*” “foi a coisa mais quente nos discos [...] eu diria que ajudou a colocar o *rugido* nos loucos anos 20.”⁹⁷ Durante um ano, a canção foi regravada e readaptada (ou “significada”) por gente variada do blues e jazz: era a “vertente maliciosa” em seu estado puro. Por isso que, em 1926, o registro de Jackson, quando mencionado em materiais publicitários da Paramount, trazia a etiqueta adicional “o original”. Em março, a gravadora gerou novo anúncio, uma raridade para uma música lançada recentemente, declarando: “Aqui está a ‘*Shake That Thing*’ original, tocada e cantada pelo homem que a compôs - Papa Charlie Jackson. Todo mundo está falando sobre essa grande e vibrante canção (no original, *shimmying song*)”.⁹⁸ Não por acaso a expressão “*shaking the shimmy*” se originou, arriscou já em 1915 o folclorista negro John W. Work (*apud* CURTIS, 2012), do convite feito às mulheres para “sacudirem os seios”, sendo que posteriormente, no blues gravado, pode se referir a qualquer erotizada dança “*bump-and-grind*”.

Para concluir, e como já dito antes (Capítulo 1), na arte/canção afro-americana, havia muitas trocas musicais (frases, acordes, estrofes), como forma de *signifying*: para além do plágio ou apropriação indébita, tratava-se mais de uma citação intertextual que acrescia novos significados a temas anteriores, sem “grande dramas” entre os músicos. São citações retrabalhadas, talvez se devendo a matriz folclórica oral/auricular, não escrita, e não autoral, sendo o direito autoral mais ligado ao contexto industrial e comercial e editorial do mercado musical (ver definições de blues no Capítulo 1). Frases retrabalhadas em outros contextos, ganhando novas camadas de “significação”, densas e amplas. Comum na literatura negra, autores “significam” outros, uma maneira de referendá-los e perpetuá-los: a ideia tácita de que nada se cria, tudo se desenvolve a partir de um *continuum*. Fecho aqui o parênteses.

Como combinado, Tampa Red retornou, levando consigo Georgia Tom, e apresentou o tema para J. Mayo Williams que, em regozijo, decidiu gravar imediatamente (HARRIS, 1992), mas não sem antes estabelecer um seu processo de logística de gravação: as discografias sob seu

⁹⁷ “was the hottest thing on records... I would say that he helped put the roar in the *roaring* ’20s” (SWINTON *apud* SCHWARTZ, 2018, p. 370). “*Roaring* ’20s” foi popular expressão que aludia ao modo como muitas pessoas viviam, então de forma selvagem e animada, os anos 1920.

⁹⁸ “Here is the original ‘*Shake that Thing*,’ played and sung by the man who wrote it - Papa Charlie Jackson. Everybody is talking about this great shimmying song” (*Chicago Defender* *apud* SCHWARTZ, 2018, p. 370).

comando dão mostra de que, tanto na Paramount quanto na Vocalion, Williams trazia os artistas de volta ao estúdio para gravar as músicas uma segunda ou terceira vez se achasse que eles, ou as músicas, tinham potencial de vendas. E assim foi com “*It's Tight Like That*”: a dupla gravou pela primeira vez o “dueto de novidade vocal” (como a peça foi descrita nos anúncios da Vocalion) em Chicago, em 19 de setembro de 1928 - talvez um dia depois de tocá-la para Williams -, assim como em oito e, finalmente, em 24 de outubro (SCHWARTZ, 2018).

Sob pressão de encomenda compuseram portanto uma ideia surgida a partir do que havia sido cobrado: uma “infame” música animada e dançante, uma maliciosa *blues party* (CHARTERS, 1959; WALD, 2010). No final de novembro “*It's Tight Like That*” vendia rapidamente: o disco, programado para um lançamento inicial incomumente grande de seis mil cópias, foi alterado para 12 mil até a data de lançamento de 1º de janeiro (SCHWARTZ, 2018). Já o primeiro cheque para *royalties* da canção foi de US\$ 2.400,19 (HARRIS, 1992).

Claramente um sucesso instantâneo, “*It's Tight Like That*” ocasionou uma enxurrada de versões que logo inundariam o mercado: além de rapidamente lançada em partituras, foi regravada por orquestras de dança assim como gerou continuações, regravações e sobretudo imitações, *signifyings* e “*answer songs*” (conceito difundido no blues a partir da década de 1930, é uma canção, geralmente uma faixa gravada, feita em resposta a uma música anterior, normalmente de outro artista⁹⁹). E as primeiras foram pelos próprios Georgia Tom e Tampa Red (SCHWARTZ, 2018): menos de três semanas após a versão original chegar às ruas de Chicago, a dupla voltou aos estúdios da Vocalion para regravar a música, uma versão ainda mais divertida e com os vocais desenfreios da (já citada) popular estrela do *vaudeville* Frankie “Half-Pint” Jaxon. Tratava-se da Tampa Red’s Hokum Jug Band: no início de 1928, as (também já citadas) *jug bands* sulistas já eram bem estabelecidas nos mercados fonográfico e de entretenimento. Sabedor disso, Mayo Williams acrescentou à guitarra de Red e ao piano de Dorsey *jug*, *kazoo* e *washboard*, fazendo a faixa emular o sabor desses conjuntos de dança rural, mas com um elenco decididamente urbano e com o ritmo empurrado para cerca de 212 batidas por minuto, perfeito para danças urbanas (OBRECHT, 2015).

Tampa Red e Georgia Tom gravariam novamente novas versões da música para a Vocalion, lançadas como “*It's Tight Like That No. 2*” e “*It's Tight Like That No. 3*”, ambas com letras inteiramente novas, exceto pelo agora familiar refrão (Capítulo 4). Eles também acompanhariam Harry Jones e Papa Too Sweet no *signifying* “(Honey) *It's Tight Like That*”,

⁹⁹ <https://www.definitions.net/definition/answer+song>

para o selo Okeh, assim como logo depois Tampa Red gravaria “*It's Tight Like That*” como solo de guitarra (SCHWARTZ, 2018).

Mesmo enquanto Tom e Red ainda lançavam versões da música - Dorsey considerava uma boa maneira de conseguir mais dinheiro das gravadoras com pouco esforço extra (O'NEIL, 2002) - diversos outros artistas e conjuntos locais e de outras regiões, de vários gêneros, estilos e ritmos (*jazz, country music, vaudeville, pop music*), começaram a gravar “*It's Tight Like That*” para vários selos (WALD, 2010), operando toda sorte de “significações”: alternado a letra, expandindo o verso para oito compassos para criar estrofe de dezesseis compassos, amalgamando o *Chicago jazz*, acrescentando harmonias de grupo *gospel* e elementos das *minstrels songs* etc.

“*It's Tight Like That*” rapidamente se tornou peça tão popular e maleável que poderia não apenas ser alterada e arranjada, desencadeando uma torrente de imitações¹⁰⁰, como também adaptada. E de maneiras inusitadas: em 1929 e 30 a música foi convertida em uma peça moralista sobre um namorado que bebe demais e bate em sua amante (SCHWARTZ, 2018), além de incorporada sua (maliciosa) metáfora por vários pregadores (*preachers*) que gravaram sermões evocando a música (HUMPHREY, 1993b; SCHWARTZ, 2018): o reverendo Emmett Dickenson realizou seu “*Sermon on 'Tight Like That*” para a Paramount; o reverendo AW Nix, ele mesmo um artista da Vocalion, gravou um sermão intitulado “*It Was Tight Like That*”¹⁰¹; e o reverendo JM Gates gravou “*These Hard Times Are Tight Like That*” para o selo Okeh. Se a expressão vernacular e mundana já era corrente em Chicago e terminou amplificada por Red e Tom, o fato é que certamente os *preachers* tiraram proveito da popularidade da música para dar a seus registros sacros uma exposição mais ampla.

Outras gravadoras não se fizeram de rogada e aproveitaram a popularidade de “*It's Tight Like That*”. A diretora de gravação *race* da Paramount, Aletha Mae Dickerson-Robinson (outra importante personagem afro-americana, ainda mais por ser uma mulher inserida pioneiramente na indústria musical), levou para o estúdio ainda em 1928 um grupo chamado Hokum Boys, cuja semelhança do nome com Tampa Red's Hokum Jug Band não era fortuita: os Hokum Boys eram Dorsey e Red (entre outros): eles não podiam gravar “*It's Tight Like That*”, que tinha os direitos autorais da State Street Music, de Mayo Williams (SCHWARTZ, 2018). Assim, a banda gravou duas faixas similares: “*Beedle-Um-Bum*” e “*Selling That Stuff*”. Se Dorsey considerou esta última uma “sequência” de “*It's Tight Like That*”, Dickerson

¹⁰⁰ Para uma discografia completa, incluindo artistas, datas e números de rótulos, ver Schwartz (2018).

¹⁰¹ O reverendo Nix era recorrente nesse expediente, gravando sermões inspirados em canções populares em várias outras ocasiões: já o outro lado mesmo de “*It Was Tight Like That*” traz o sermão “*How Long, How Long*”, calcado no *blues after hours, hit* de Leroy Carr.

lembrou que foi uma tremenda venda (o grupo gravou o tema novamente, para outro selo, sob o pseudônimo de Harlem Dudes, e a propaganda de época confirma que foi um *best-seller*)¹⁰².

Após o aparecimento fenomenal de “*It’s Tight Like That*”, os Hokum Boys fizeram turnês por todo os EUA, além de acrescentar ao circuito de *house rent parties* incursões exitosas nos teatros do Midwest de Chicago¹⁰³. Um artigo de 1929 no *Chicago Defender*¹⁰⁴ (*apud* SCHWARTZ, 2018) relatou que “todo mundo já ouviu ‘*Tight Like That*’ e todo mundo dançou [...] A música [...] já vendeu 500.000 discos com o arranjo e palavras originais do Sr. Dorsey.”¹⁰⁵ As composições da dupla passaram a ser evocações obscenas dos bordéis e da vida noturna *barrelhouse*, longe das introspecções *blues after hours* de artistas urbanos como Leroy Carr. Não por acaso, Georgia Tom e Tampa Red “significaram” em forma de paródia “*How Long, How Long Blues*”, o estrondoso sucesso e epítome da dupla Carr & Blackwell, utilizando a (onipresente) travesti e bem-sucedido performer Frankie “Half-Pint” Jackson para adereçar as letras com digressões maliciosas, arrulhos e gemidos eróticos emulando uma mulher no auge do prazer orgiástico, acrescentando à peça uma dimensão decerto não prevista pelo seu autor. Para Jas Obrecht (2015), em obscenidade, o desempenho de Jaxon lá se equipara ao de “*Shave ‘Em Dry*”, o já citado *dirty blues* de Lucille Bogan.

Os discos dos Hokum Boys, estridentes e bebendo em fontes várias, amplas, profundas e antigas, como o *vaudeville* e o *ragtime*, estão entre os primeiros *city blues* “atrevidos” que surgiram da experiência afro-americana em Chicago. Os Hokum Boys gravaram mais de 60 canções obscenas em 1932 (HUMPHREY, 1993), a maioria delas escrita por Dorsey; e, sobretudo, sinalizaram um novo padrão na gravação de blues (WALD, 2010): em vez de ser uma banda regular de trabalho, eles eram apenas um nome usado por vários agrupamentos de estúdio, inclusive sendo filão para outras formações. Apesar de especulativa, a identificação de pessoal creditado na maioria dos lançamentos dos Hokum Boys poderia incluir, segundo o editor Jim O’Neal (1974) e amparado pelo referencial *Blues and Gospel Records 1890-1943*, músicos de gravação como Banjo Ikey Robinson, Alex Hill, Casey Bill Weldon, Blind Blake, Jimmy Blythe, Frank Brasswell, Teddy Edwards, Washboard Sam, Black Bob e, principalmente, Big Bill Broonzy (voltarei a ele mais adiante).

¹⁰² Ver http://www.vjm.biz/new_page_18.htm.

¹⁰³ Ver <http://cinematreaasures.org/theaters/2724>.

¹⁰⁴ Jornal fundado em 1905 e voltado para a comunidade negra dos EUA.

¹⁰⁵ “everybody has heard ‘*Tight Like That*’ and everybody has danced to it [...] The song [...] has already sold 500,000 records in Mr. Dorsey’s original arrangement and words (p. 07)”. O artigo observa ainda que outras gravadoras usaram o tema com um conjunto de palavras diferentes, o que quase fez com que a peça popular fosse banida porque as palavras escolhidas pelos outros selos foram demasiadamente sugestivas.

3. Dispositivos cômicos: o humor no blues

O que é humor? Para os historiadores Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000), num sentido mais genérico e neutro que possa abarcar ampla variedade de estilos (apogemas, troca de palavras, *dozens*, trocadilhos, *signifying* e nonsense), humor seria “qualquer mensagem - expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas - cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (p. 13). Esta definição me parece muito útil para minha pesquisa, pois não apenas permite estender as investigações a tempos históricos e contextos culturais, mas também possibilita fazer perguntas clássicas de interesse de antropólogos e historiadores culturais: “como” o humor é transmitido e “por quem”, “para quem”, “onde” e “quando”? Como possível adiantamento reflexivo, descarto aqui uma teoria abrangente que universalize o humor (e o riso): nada do pressuposto tácito de que exista algo como, criticam Bremmer e Roodenburg, uma “ontologia do humor”, que humor e riso seriam transculturais e anistóricos, e não fenômenos determinados pela cultura, cujos estudos, portanto, deveriam situar com a clareza da “experiência próxima” os textos (musicais) transitados dentro do grupo ou da cultura.

O blues, ao longo de sua história, tornou humorísticos temas como infidelidade, pobreza e prisão pelos mesmos meios encontrados na literatura cômica de maneira geral, meios que Daniel Beaumont (2006) chama de “dispositivos cômicos”: seja (i) lançando mão de artifícios, ou estilos, puramente retóricos (jogo de palavras, linguagem hiperbólica, metáforas esdrúxulas, apelidos humorísticos, palavras sem sentido, especialmente para se referir a termos tabus); seja (ii) as canções fazendo uso da reversão cômica, o que significa que o estado de coisas usual - podendo ser um pedaço de diálogo ou uma situação dramática - é invertido; seja (iii) de forma mais extensa, quando são dados tratamentos satíricos e irônicos a temas “sérios”. O autor lembra que os vários meios nesta tríplice divisão não são exclusivos, sendo comum que um blues humorístico una muitos dispositivos cômicos.

A forma mais simples de jogo de palavras (i) é a linguagem (aparentemente) sem sentido, frases inventadas que trazem em grande medida conotações sexuais. No caso de “*It’s Tight Like That*”, que estimulou a moda *hokum* e a consagração das vertentes maliciosas do blues, o trecho “*Beedle-Um-Bum*” é uma espécie de *scat phrase*¹⁰⁶, sonoramente engraçada em si mesma, implicando também uma referência sexual. Já a expressão de Blind Blake, “*Diddie Wa Diddie*”, torna a ligação com o sexo ainda mais próxima: “*Há um grande*

¹⁰⁶ Improvisação vocal em que as palavras (letras das músicas) são substituídas por um silabar onomatopaico (HOBSBAWM, 1989).

mistério, e isso realmente tem me incomodado [...] eu desejo alguém me diga o que significa 'Diddie-Wa-Diddie'!".¹⁰⁷ A onomatopáica "*Beedle-Um-Bum*" será retomada no Capítulo 4.

Outro meio comum de dispositivo cômico (ii) pode ser chamado de "reversão": normalmente, uma estrofe cria uma expectativa no ouvinte de que será seguida por um sentimento comum, familiar, mesmo um clichê, mas a letra derruba essa expectativa com uma inversão (reviravolta) humorística do clichê. No mais das vezes, esse tipo de inversão abala a pretensão e compromete o sentido. Segundo o editor Paul Garon (1996), os muitos exemplos desse tipo, encontrados em escritos freudianos (1905), podem ser acompanhados por série de letras de blues que funcionam do mesmo modo para fins cômicos¹⁰⁸.

Muitos tópicos são explorados por seu potencial humorístico nas letras de blues: dos culturalmente tabus como bebida e jogatina até instituições sociais como religião e a lei. No entanto, os mais proeminentes nessa seara satírica são sem dúvida sexo e amor, de longe os temas mais comuns de sua temática. Figuras de linguagem como metáforas e símiles, implausíveis ou exageradas, decerto são usadas para uso cômico, às vezes estruturando uma única estrofe ou mesmo canção inteira. Metáforas para sexo são amiúde usadas para efeito cômico, como em "*Sweet Potato Blues*", de Lonnie Johnson:

*"A velha tia Jane tem batata doce na mão/ Se você quiser batatas boas, asse na minha panela/ Eu tenho batata doce, não vou te dar nenhuma"*¹⁰⁹.

A ironia (iii), embora não seja inerentemente cômica¹¹⁰, pode servir a fins humorísticos quando o segundo significado subverte e enfraquece o significado primário óbvio. Além disso, a ironia, como figura de linguagem, pode estruturar não apenas um verso, mas uma canção inteira. Faz-se mister notar que, nesses casos, o cantor muitas vezes cria uma *persona* que deve ser entendida pelo público como diferente de si mesmo para que a ironia e o humor tenham eficácia, uma distância irônica entre performer e *persona* retratada pelas letras. Como não poderia deixar de ser, os comentários irônicos de sobre a vida no blues privilegiam os tópicos

¹⁰⁷ "*There's a great big mystery, and it's really been botherin' me (...) I wis h somebody would tell me what 'Diddie-Wa-Diddie' means!*" ("*Diddie Wa Diddie*", Blind Blake, 1929).

¹⁰⁸ Garon faz original incursão pelo blues como fenômeno psicopoético. Já Beaumont (2006) traz alguns elucidativos exemplos que exploram o clichê/noção de blues como gênero sombrio e auto-piedoso para efeito hilário, principalmente em performances ao vivo, além de versões mais sutis de reversão cômica.

¹⁰⁹ "*Old aunt Jane gotta sweet potato in her hand/ If you want good potatoes bake it in my pan/ I got sweet potatoes, I ain't goin' ta give you none.*" ("*Sweet Potato Blues*", Lonnie Johnson, 1928).

¹¹⁰ Assim como o riso, passível de ser provocado pelo humor, nem sempre é fruto do humor: o riso pode ser ameaçador e, de fato, etologistas afirmam que o riso começa numa exibição agressiva dos dentes (BREMNER e ROODENBURG, 2000).

do amor sexual, notadamente o adultério, quando as *bedroom farces*¹¹¹ são tratadas de maneira leve e atrevida. Comum também o recurso da paródia, ou *signifying*, quando o performer intertextualiza outro e conhecido tema do blues (como aconteceu com “*It’s Tight Like That*”).

Como lembra o crítico musical afro-americano Albert Murray (2017), mesmo quando as letras de blues retratam ansiedades, dificuldades e infortúnios mais angustiantes (como o são muitas vezes, mas nem sempre), a música é igualmente apropriada para situações de diversão. E mais: por vezes as letras zombam e “significam” (Capítulo 1) mesmo quando “fingem chorar (p.51).” Pelo menos parcialmente, os pioneiros do *vaudeville-blues* foram capazes subverter o menestrelismo - abandonar o “*black face*” ou representar a fantasia branca - e, ocasionalmente, exibir algumas das referências cômicas mais obscenas ao sexo. Consequentemente, as gravações apresentavam exemplos de autêntico *black folk humor* que raramente eram encontrados em estereotipados/comedidos filmes de Hollywood e espetáculos da Broadway, além do vigilante e censor rádio. Os blues que vinham dos shows itinerantes e *race records* eram, como observa Paul Oliver (1984), comentários sobre a vida e seus heróis fantasiosos, *tricksters*, metáforas animais e referências satíricas maliciosamente astutas, que divertiam e ajudavam a construir confiança racial, a “identidade interétnica” (Capítulo 1).

Ainda em Albert Murray (2017) - outro *insider* norteado por “experiência próxima” e portanto mediador qualificado - em cirúrgico resumo, tem-se que

[...] a situação para a qual o blues, como tal, é sempre sinônimo de algo pelo menos um pouco lamentável, se não totalmente miserável e penoso. Mas tão preocupado com a vulnerabilidade humana como tantas de suas letras memoráveis sempre estiveram, e tão sugestivo de dor como algumas de suas instrumentações às vezes parecem ser, o blues dificilmente pode ser considerado sinônimo de lamentação e comiseração. Não quando se considera a atmosfera de mundanidade e a disposição para a ação positiva que ela engendra. E, além disso, às vezes as letras zombam e *significam* mesmo quando fingem chorar, e como indicam todos os estalos de dedos, batidas de pés e levantamento de quadril, a instrumentação pode estar muito menos preocupada com a agonia do que com o êxtase (p.51).¹¹²

Embora mais sugestiva do que atrevida, em que pese autores como Humphrey (1993) a considerarem enormemente “obscena” (talvez se analisadas em retrospecto e compreendidas as “piscadelas”), “*It’s Tight Like That*” é derivada de uma tradição *underground* de “*blue*

¹¹¹ Comédias leves sobre relacionamentos sexuais.

(<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bedroom-farce>)

¹¹² “In short, the situation for which the blues as such are synonymous is always at least somewhat regrettable if not utterly wretched and grievous. But as preoccupied with human vulnerability as so many of its memorable lyrics have always been, and as suggestive of pain as some of its instrumentation sometimes seems to be, blues music can hardly be said to be synonymous with lamentation and commiseration. Not when the atmosphere of earthiness and the disposition to positive action it engenders are considered. And besides, sometimes the lyrics mock and signify even as they pretend to weep, and as all the finger snapping, foot tapping, and hip cocking indicate, the instrumentation may be far less concerned with agony than with ecstasy.”

songs” que remontam aos primeiros anos do século XX e talvez até antes: é bom ter em mente, e tanto Schwartz (2018) quanto Calt (2002) nos lembram, que os coletores de canções afro-americanas de meados ao final do século XIX focavam quase inteiramente em *spirituals* e *work songs*. Assim, embora seja quase óbvio que “*blue songs*” fizessem parte do repertório folclórico negro, não foi até o início do século XX que colecionadores como Cecil Sharp, Gates Thomas, Howard Odum e Guy B. Johnson mencionaram ter encontrado canções com letras que consideraram obscenas demais para imprimir. Uma coleção, sugestivamente intitulada “*Inferno*” (2012), por exemplo, consiste em cerca de 200 páginas de originais e cópias datilografadas de correspondências que foram separadas da coleção principal do Arquivo de Canção Folclórica, de Robert W. Gordon, primeiro chefe daquele departamento, devido temática obscena e escatológica das canções compiladas entre 1917-1933.

De fato, de pioneiros sociólogos como Howard Odum a contemporâneos etnomusicólogos como Williams Ferris, sabe-se que o blues folclórico e popular apresentado em contexto comunitário, mesmo antes do sedento olhar (e ouvidos) mercantil das gravadoras (brancas) sempre primou pelo repertório “obsceno” (assim como de crítica social). Pesquisas de campo feitas já no início do século, como a publicada por Odum (1926), ainda antes do advento do disco, confirmam a existência de proto-blues e “baladas folclóricas obscenas” (assim taxinomicamente catalogadas por folcloristas), altamente difundidas e enraizadas no espaço negro, bases mesmo das “vertentes maliciosas”, vindas de tempos remotos e sobreviventes ao longo das décadas seguintes. Paul Oliver (1960) relata que tais canções foram, sintomaticamente, alvo de constrangimentos e (auto)censuras por parte de folcloristas como Howard Odum e Guy B. Johnson. Em seus escritos de 1925, a dupla afirma ser a mulher o tema principal entre os cantores negros, mas ressalva existir uma quase total falta de concepções mais elevadas acerca do amor e vida conjugal na relação entre os dois sexos. Diz Oliver que, para Odum e Johnson, foi lamentável, porque impossível,

[...] imprimir grande quantidade de material coletado no primeiro quartel do século por causa de seu “conteúdo vulgar e indecente. Essas canções falam de todas as formas de imoralidade, vícios e sujeira; representam o superlativo do repulsivo”. O tema principal era o das relações sexuais e não havia restrição na expressão (*apud* OLIVER, 1960, p. 150)¹¹³

¹¹³ “[...] to print a great mass of the material that they collected in the first quarter of the century because of its ‘vulgar and indecent content. These songs,’ they added, ‘tell of every phase of immorality [...] and filth; they represent the superlative of the repulsive.’ The principal theme was that of sexual relations and there was no restraint in expression”. Décadas depois e sob olhar antropológico, Ferris (1978) etnografou canções, temas originalmente “de bordel”, gravadas nas residências de *bluesmen*, em ambiente familiar (somente depois de adquirida a confiança dos etnografados) que colocam em evidência a questão valorativa e afetiva de tais canções.

Ainda Oliver: admitindo encurtarem muitas das canções, omitindo “estrofes impróprias para publicação”, a dupla de folcloristas sustentou que nenhuma outra forma de canção era tão torpe quanto a negra. Nas palavras dos próprios autores: “Em comparação com a indecência que veio à tona nas canções vulgares de outros povos, as do negro se destacam, sem dúvida, em uma classe própria” (p. 166). Odum e Johnson, ainda na referida compilação de letras coletadas no *Deep South* (1925), lamentaram intelectualmente não apenas que uma grande massa de material não pôde ser publicada, lamentaram também, e moralmente, que “filhos de dez ou doze conheçam dezenas delas, variando em todos os graus de sugestividade” (p. 166).¹¹⁴ Há muito se reconhece, portanto, que uma tradição não registrada de material “sugestivo” integrava a linhagem musical negra.

Um fator socioeconômico que facilitou essa liberalidade sexual da cultura negra, aponta Calt (2002), foi a histórica falta de diferenciação ocupacional, que remonta mesmo à escravidão, baseada em distinções de idade (ou sexo): crianças (e mulheres) realizavam o mesmo trabalho agrícola que os homens adultos nas plantações e não formavam enclaves sociais separados, para assim serem isolados ou protegidos das temáticas sexualizadas que permeavam os colóquios masculinos. Assim, o historiador Albert Bushnell Hart poderia escrever em 1910 que “um menino negro de doze anos é conhecido por recitar duzentas rimas e canções obscenas diferentes” (p. 135)¹¹⁵.

Exemplo emblemático pode ser coletado em passagem do livro-reportagem de James Agee e Walker Evans (1939) sobre a Grande Depressão no *Deep South* branco. Em visita a uma propriedade (branca), a dupla se deparou com um pequeno grupo de crianças negras vizinhas que se dirigiam a igreja local, onde integravam o coro. Instados a cantar inicialmente temas dos *negro spirituals* para os visitantes nortistas, logo foram constrangedoramente dissuadidos a mudar de repertório, saindo da seara do sagrado para a do (obsceno) profano abruptamente:

O senhorio objetou que era muito grito e muita religião de enfiada e “que tal alguma coisa com alguma vida?”; eles sabiam o que ele queria dizer, e aí eles podiam ir embora. Eles (constrangidos) enregelaram-se em seus corpos e hesitaram, vários segundos, e olharam uns para os outros com olhos atordoados de preocupação; e então o baixo acenou com a cabeça, com o abrupto de um golpe, e com rostos vácuos atacaram uma melodia veloz, assanhada, pélvica, cuja letra se entupia quase além dos limites da tradução de cômicas metáforas sexuais; uma canção com refrão, que corria

¹¹⁴ “In comparison with the indecency that has come to light in the vulgar songs of other peoples, those of the Negro stand out undoubtedly in a class of their own”. [...] “Children of ten or twelve know scores of them, varying in all degrees of suggestiveness.” Ver também Hart (1910).

¹¹⁵ “A negro boy twelve years old has been know to reel off two hundred different obscene rhymes and songs”.

como uma roda veloz, com dísticos improvisados, que adiantavam a narrativa; eles a cantaram por quatro das provavelmente três dúzias de estrofes que conheciam e então [...] relaxaram e saíram do alinhamento, como se soubessem que, com esta, haviam ganhado o direito de partir (AGEE e EVANS, 1939, p. 48).

Pode-se concluir que o sucesso de “*It’s Tight Like That*” parece sinalizar que um escopo maior de material não era apenas permissível, mas também lucrativo para gravar. Para Schwartz (2018), canções antes restritas às ricas e caudalosas margens da cultura negra começaram a jorrar, embora com letras modificadas/adaptadas/” higienizadas”. E consumidores de tais gravações provavelmente reconheciam sua relação com um *corpus* de música mais antigo e muito mais explícito. Um grandessíssimo, porque amplo e profundo, lastro folclórico e popular. Importante ressaltar aqui, e numa perspectiva histórico-antropológica, que o sexo não era nem tema tabu nem atividade furtiva para uma grande parcela da comunidade afro-americana, como o era para outros estratos sociais:

No que diz respeito aos costumes sexuais, a sociedade negra como um todo era tão livre quanto as culturas da Grécia e Roma antigas - ou de qualquer povo não programado por séculos de propaganda judaico-cristã a ver sexo com mortificação, ou igualar castidade com caráter. Por mais que tenha moldado a sociedade negra da era do blues, a igreja negra não tinha tradição de ascetismo e não venerava expressamente Jesus ou Maria como neutros sagrados (CALT, 2002).¹¹⁶

Corroborando para essa perspectiva declaração acerca das “vertentes maliciosas” feita em 1912 pelo veterano do *vaudeville* negro Paul Carter (*apud* ABBOTT e SEROFF, 2008), de que “ditados obscenos e danças sugestivas” já eram endêmicos no *vaudeville*, e os clientes preferiam “coisas com duplo sentido”¹¹⁷. Algumas evidências dessa tradição vingaram em discos feitos por gente da comédia *vaudeville*, como o caso de “*I Want a Hot Dog for My Roll*”, da já citada dupla Butterbeans & Susie, sendo que equipes de comédia, muitas delas duplas, traficavam esse tipo de repertório de palco, muitos materializados em paródias obscenas de sucessos populares, incluindo Willie & Lulu Too Sweet e Leola B. Wilson & “Kid” Wesley Wilson. Ainda sobre Butterbeans & Susie: idiossincrática e curiosamente, a Okeh Records considerou “*I Want a Hot Dog for My Roll*” uma peça tão vulgar que se recusou a lançá-la na década de 1920, só aparecendo em disco durante o *blues revival* dos

¹¹⁶ In regards to sexual mores, black society as a whole was as unfettered as the cultures of ancient Greece and Rome – or that of any people who had not been programmed by centuries of Judeo-Christian propaganda to view sex with mortification, or equate chastity with character. However else it shaped black society of the blues era, the black church had no tradition of asceticism, and did not expressly venerate Jesus or Mary as sacred neuters.” *Bo Carter: Banana in Your Fruit Basket (2002), liner notes.*

¹¹⁷ “smutty sayings and suggestive dancing” [...] “things with a double meaning.” (ps. 61-62)

anos 1960; curiosamente, porque letras com similares recursos de duplo sentido malicioso eram a marca registrada do casal, como em “*Elevator Papa*”, essa sim lançada em 1930.

Segundo relatos do pianista Speckled Red para Paul Oliver (2009) sobre canções humoristicamente “obscenas” e não purgadas e tocadas em *barrelhouses* de campos madeireiros no Texas e Mississippi, era possível “naquela época e lugar dizer algumas palavras nojentas e nem pensar sobre isso.”¹¹⁸ Convém lembrar que o blues gravado de então está tão saturado de gírias e coloquialismos variados que cria um dialeto peculiar que é apenas meio inteligível para os ouvintes de hoje: além da cultura *barrelhouse*, a linguagem das canções de blues estava enraizada na fala cotidiana dos afro-americanos de então, cerca de seis décadas após o fim da escravidão; e, de fato, essas canções constituem o mais antigo registro direto e autêntico do “dialeto inglês negro”¹¹⁹ em escala apreciável.

Cabe arrematar aqui que antiga crença postulava um tipo de inglês sem sentido por parte dos negros, crença compartilhada por muitos funcionários de gravadoras que produziam *race records*. Um deles, Polk Brockman (*apud* CALT, 2009), afirmou sobre as letras de blues: “Você não conseguia entender metade delas. Muito disso era gemido lamentoso, você sabe; não significava nada. Você não poderia nem chamar isso de linguagem.”¹²⁰ Para Calt (2009), tal estereótipo remonta aos *minstrel shows* brancos da década de 1830 que incorporavam caricaturalmente o “inglês dialetal negro” aparentemente ridículo. Mas sabe-se que os artistas de blues usaram o “inglês padrão” com um senso de significação finamente calibrado (*signifying*), apesar de total ou virtualmente incultos, e de serem deixados, em grande parte, por seus próprios dispositivos gramaticais.

Speckled Red foi indubitavelmente testemunha ocular, ou “protagonista auricular”: em 1929 lançou “*The Dirty Dozen*”, canção inspirada no jogo de insulto afro-americano (Capítulo 3). Canções baseadas em “dezenas” já existiam pelo menos desde a virada do século e parecem ter sido conhecidas em versões extravagantemente obscenas antes de Red expurgar uma para o mercado de discos. Combinando letras com um *riff* de piano distinto de tercinas descendentes de notas agudas, a peça se tornou tão popular que em um ano inspirou uma série

¹¹⁸ “In those days and in them places you could say some of them smelly words and don’t think nothin’ of it”.

¹¹⁹ Calt (2009) classifica quatro categorias básicas de vocabulário: “inglês padrão”, “inglês coloquial”, “gíria” e “inglês dialetal”, sendo esse um discurso regional, cultural ou etnicamente isolado, historicamente conotando inglês provinciano, muitas vezes obscuro, empregado por gente rústica que tinha pouco contato com o inglês padrão. O “inglês dialetal negro” incluiria o discurso da maioria dos afro-americanos da era dos *race records*: em 1920, 85% dos negros do país viviam no Sul, e 75% destes viviam em áreas rurais, sendo cerca de 29% dos negros do país contados como analfabetos. O “inglês dialetal” é conhecido por reter palavras que saíram de uso mais geral, e esse é o caso do “dialeto do blues”.

¹²⁰ “You couldn’t understand half of ’em. A lotta of it was a whole lotta moanin,’ you know; didn’t mean anything. You couldn’t even call it a language.”

de *covers*, sequências e respostas. Seu sucesso provou o apelo dos blues satírico e atrevidos que contornavam a borda de linguagem aceitável, proporcionando inclusive breve apogeu comercial-discográfico para alguns *bluesmen* rurais (WALD 2010), íntimos desse repertório.

Outro “protagonista auricular” foi Jelly Roll Morton, que começou carreira como pianista adolescente nos bordéis e prostíbulos de Storyville, o distrito da “luz vermelha” de New Orleans. Ele formatou o jazz ao mesclar pioneiramente *ragtime*, marchas, peças eruditas e o *gutbucket blues*, assim chamado nos anos 1920 um modo especial de tocar, “*dirty*” e “*low-down*”, notadamente o blues, com tonalidades deliberadamente distorcidas e efeitos “rosnados”, entre outras semioses (PARTRIDGE e BEALE, 1984). Em relato musicado para a Biblioteca do Congresso em 1938, para Alan Lomax (*apud* PEKAR, 2005), Morton afirmou que, quando começou a tocar, as músicas eram “meio que obscenas”¹²¹, sendo que, como brinca Schwartz (2018), sua demonstração de “*Winin’ Boy*”¹²², canção de seu repertório inicial, excede o “meio obsceno” em vários graus de magnitude.

Material semelhante, notabilizado por seu vigor obsceno, integrava o repertório de muitos *songsters*, performers de *medicine* e *vaudeville shows* e de cantore(a)s de blues. Já Speckled Red afirmaria ainda (*apud* OLIVER, 2009) que vertentes maliciosas dessa estirpe eram bastante populares inclusive entre o público dos antigos *minstrels shows*, e a diversidade geográfica dos artistas que trouxeram essas canções para os estúdios de gravação sugere, como aponta Schwartz (2018), que eram moeda comum entre músicos profissionais.

Além dos exemplos acima citados, esse repertório comum incluía também temas (semi)folclóricos como “*Salty Dog*”, “*Dirty Mother Fuyer*”, “*Candy Man*”, “*Hesitation Blues*”, “*Sweet Patunia*”, “*Shave’ Em Dry*”, “*Stavin’ Chain*”, “*Uncle Bud*”, “*Just a Spoonful*”, “*All Around Man*”, “*Shake It and Break It*”, “*Jack And Betsy*”, “*Easy Rider*” e “*Ma Grinder*”. A maioria, porque escandalosamente suja, não poderia ter sido gravada em suas versões não expurgadas mas, como relatou Guy B. Johnson (1927), algumas dessas canções

[...] do submundo negro fizeram a ascensão ao reino da decência. No tipo mais baixo de cabaré, elas podem ser ouvidas nas versões originais. Ao passar pelos vários níveis de cabarés e *vaudeville shows*, elas perdem palavras e frases questionáveis até que finalmente se tornam decentes [...] ou indecentes, como você quiser (p.18).¹²³

¹²¹ Morton disse ainda a Lomax que escreveu canções “meio obscenas” como uma afirmação de masculinidade, para evitar o *selo de feminilidade* associado, para ele, a quem optava pelo piano como instrumento musical. Não por acaso, adotou também o nome artístico “Jelly Roll”, uma das inúmeras metáforas para pênis. Muitos artistas masculinos, lembra Curtis (2021), adotaram eufemismos de pênis como nomes artísticos, como Toots Washington e Bill “Snake Root” Horton.

¹²² Jelly Roll Morton, *The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax*, Rounder Records, 2006.

¹²³ “of the Negro underworld have made the ascent to the realm of decency. In the lowest type of cabarets, they can be heard in their original versions. Passing on up through the various grades of cabarets and vaudeville

É curioso, e sintomático, notar que todos esses padrões “*blue*” entraram na tradição *hokum* e foram gravados por vários artistas no final da década de 1920 e início dos anos 1930, em versões “higienizadas” (SCHWARTZ, 2018). Mais tarde, esse processo gerou centenas de *hokum blues* originais que eram estilisticamente semelhantes a “*It’s Tight Like That*”, desdobramentos repletos de bom humor, duplos sentidos, obscenidades e com sugestivos e estimulantes títulos: de “*Banana in Your Fruit Basket*”, blues sulista de Bo Carter, a “*I’ll Keep Sittin’ on It If I Can’t Sell It*”, da nortista Georgia White, passando por “*What Is It That Tastes Like Gravy?*”, esta do próprio Tampa Red, “*Get ‘Em from the Peanut Man (Hot Nuts)*”, com Lil Johnson e “*Sweet Honey Hole*”, *Piedmont blues* de Blind Boy Fuller. Como analisa Evans (2008), em vez de indicar uma maniqueísta capitulação aos interesses comerciais brancos, a uma submissão às maquinações e perfídias de uma indústria discográfica que operava o declínio na qualidade artística e relevância cultural, essas canções reintegram partes da cultura musical afro-americana que foram consideradas impróprias para serem gravadas, ressignificando-as nos paradigmas musicais populares dominantes da época.

Mas, para além do discutido acima, o *hokum blues* pode ter exercido um apelo secundário para músicos e compradores de discos, apelo que foi sublimado por trás dos ritmos de dança, duplos sentidos, evocação dos costumes do Sul e da comédia “baixa”. Schwartz (2018) elenca série de comentaristas em que detecta um sutil elemento de protesto e rebelião no libidinoso *affair* entre o *hokum blues* e os chamados “*low-down*” e “*low-brow*” (cultura e intelectualidade grosseiras, baixas). O *hokum blues* e sua popularidade comercial podem ter funcionado como espécie de “discurso de resistência”: um meio de disfarçar a insubordinação ideológico-moral e transgredir normas hegemônicas, travestidas em aparência vernacular aparentemente inócua. No entanto, e adensando camadas “geertzianas” à discussão, esse elemento de revolta talvez não tenha sido dirigido ao *establishment* branco mas, ao contrário, à intelectualidade negra. Senão, vejamos.

4. Fricções “intraétnicas”¹²⁴

shows, they lose objectionable words and phrases here and there until they finally become either decent or indecent, as you will.

¹²⁴ Referência livre à “fricção interétnica”, conceito antropológico desenvolvido por Roberto Cardoso de Oliveira (1962). Ao invés de tratar analiticamente as sociedades indígenas como totalidades fechadas e autoexplicáveis em seus próprios termos, o conceito enfatiza a necessidade de se entender os grupos indígenas em sua relação de incorporação à sociedade brasileira. Minha releitura propõe pensar esse processo relacional - seus conflitos e negociações – “inter” e também “intra” grupos afro-americanos, com seus recortes geográficos e de classe.

Antes da Primeira Guerra Mundial, lembra Hazel Carby (1998), a esmagadora maioria dos afro-americanos vivia no Sul, enquanto a maioria dos intelectuais negros que pretendiam representar os interesses da “raça” viviam no Norte: na aurora do século XX, esses intelectuais - uma burguesia negra estabelecida - residentes no Norte sentiam que entendiam e podiam dar voz às preocupações da comunidade negra como um todo. Para Hazel, eles conseguiram se posicionar como porta-vozes da “raça” por estarem a uma grande distância física e metafórica da maioria daqueles que representavam. Mas, à medida que onda após onda de migrantes do *Deep South* chegavam aos enclaves urbanos nortistas durante a Grande Migração, essa intelectualidade se mostrava ansiosa para que esses novos moradores se assimilassem ao novo ambiente, nos moldes controversamente postulados por Booker T. Washington¹²⁵ sobre “assimilação”, e se conformassem às normas comportamentais estabelecidas tão rapidamente quanto possível, em nome da “elevação cultural”.

O músico e historiador William Howland Kenney (1993) ressalta que os residentes urbanos negros estabelecidos muitas vezes desdenhavam os recém-chegados do campo e mostra que, a partir do final da década de 1910, os músicos que chegaram à cena de Chicago foram instruídos sobre formas apropriadas de boas maneiras, vestimenta e comportamento. Além da adoção de outras características “respeitáveis” de classe média, como limpeza, parcimônia, industriiosidade e modéstia, os migrantes eram encorajados ao abandono de hábitos “vulgares” do Sul, vistos como impedimentos à “assimilação”; pior, temia-se que as manifestações da cultura popular reforçassem os estereótipos brancos sobre o comportamento negro. No entanto, a migração obrigou esses intelectuais tradicionais a revisar sua visão imaginária do “povo” e enfrentar diretamente os reais trabalhadores rurais deslocados que estavam, em grande número, se tornando uma classe trabalhadora urbana diante de si. Por sua vez, acrescenta Hazel Carby (1998), essa massa trabalhadora tomou consciência do leque de possibilidades de sua representação, seja étnica, trabalhista, religiosa, cultural ou política.

Para grande consternação dessa classe média negra, muitos dos recém-chegados hesitavam em abandonar os costumes populares e a cultura expressiva que os definiam, como um relato de 1922 resgatado pelo historiador James Grossman (*apud* SCHWARTZ, 2018) atestou: “Não é tarefa difícil tirar as pessoas do Sul, mas você tem um trabalho nas mãos

¹²⁵ Sobre os debates/embates entre as basilares e antagônicas ideias do educador Booker T. Washington e do filósofo W.E.B. Du Bois sobre a questão da inserção dos afro-americanos na “corrente principal” da vida americana, ver Aiello (2016) e Carroll (2006).

quando tenta tirar o Sul delas¹²⁶.” De fato, muitos membros das classes baixas e trabalhadoras resistiram ativamente à construção da cultura negra ditada pelos “*middle class strivers*” (gíria negra sobre alguém que trabalha como um “escravo” mas se considera “patrão de si”)¹²⁷, acolhendo “artefatos afetivos”, materiais e imateriais, que eram comunitariamente simbólicos do *Deep South*, sejam reais ou construídos. Comunidade pensada aqui no sentido de um grupo de pessoas que partilham mesma história e futuro: para a antropóloga Stefania Capone (2011), a ideia de uma comunidade negra está muito enraizada no imaginário afro-americano, mas que, decerto, “trata-se aqui de comunidade almejada, cuja unidade precisa ser provada” (p. 13). Já entre os “artefatos afetivos”, destacam-se alimentos (o chamado “*soul food*”; ver JONES, 1964), vestuário, comportamentos,... e música: esta, em particular, era “pomo da discórdia”, uma das poucas áreas (de consumo) onde, por meio de alguns poucos dólares, os afro-americanos podiam efetuar com autonomia e agência mudanças e dissidências.

A seu modo, a ascendente mas já consolidada elite econômica negra - médicos, professores, *preachers*, músicos eruditos - rejeitaria por décadas o blues como símbolo da cultura afro-americana, por enxergar essa como apanágio das classes “cultas” e, aquele, algo rude e vulgar e ignorante, amarga lembrança dum passado vergonhoso e humilhante (RITZ, 1999). Existiam também outras associações negativas, e não apenas limitadas ao blues: “Não apenas a América branca, mas boa parte da América negra consignava o *ragtime*, o jazz e o blues aos bares e prostíbulos” (BLESH, 1971). Era uma industriosa elite negra cuja oração e trabalho garantiriam “a entrada no reino dos céus (ainda que pela porta dos fundos)” (JONES, 1964, p. 135). O paradoxo, “e talvez a mais cruel imposição cultural de todas” (JONES, 1964, p. 135), era o inculcamento desse ideário ético protestante (WEBER, 1904), caráter puritano num povo “cujas tradições mais elegantes eram a antítese completa do mesmo” (JONES, 1964, p. 135).

Se por *habitus* (BOURDIEU, 2006), temos um sistema de “disposições incorporadas”, tendências que organizam as formas pelas quais indivíduos percebem e reagem ao mundo social ao seu redor (em termos de etnia, classe social, religião, ...), assim como é um conjunto unificador e separador de pessoas, escolhas e práticas, “o que” se consome constitui portanto prática distinta e distintiva, princípio classificatório e de classificação, de visão e divisão de gosto e estilo distintos, o que determina ser, por exemplo, “tal música” requintada ou vulgar. E, principalmente, sempre de forma relacional: tanto a ascendente classe média quanto a

¹²⁶ “It’s no difficult task to get people out of the South, but you have a job on your hands when you attempt to get the South out of them (p. 382)”.

¹²⁷ <https://www.vocabulary.com/dictionary/striver>.

intelligentsia negras “torciam o nariz”, “fechavam os olhos” e “tapavam os ouvidos legitimadores” ao blues, seja no sentido classista ou religioso, étnico ou espacial. A familiaridade e a qualidade avinagrada da sensibilidade *bluesy* acabaram por torná-lo uma música marginal, confinada a pequenos e desprezados bolsões da comunidade negra. Ou a locais estabelecidos e subsidiados por entusiastas do blues branco, principalmente a partir dos anos 1950 (CALT, 2009), cujo patrocínio acabaria por fazer do blues mercadoria de algum prestígio interétnico. Mas isso é tema para uma outra ocasião, fugindo de meu recorte.

Fredrik Barth (1998), ao postular o caráter dinâmico, interacional e subjetivo da etnicidade, salienta os processos pelos quais indivíduos, reivindicando determinada “identidade étnica”, se identificam - e são identificados pelos outros - como membros de um grupo específico. A ênfase é dada então aos processos de “diferenciação”, que implicam a seleção, pelos atores sociais, de uma identidade que expresse uma “ética do grupo”: a identidade étnica, definida em termos de “adscrição” (*apud* CAPONE, 2011, p. 250), é determinada pela auto-atribuição de uma identidade contrastiva e se torna então produto de um duplo processo de reconhecimento da alteridade, a saber, por si mesmo e pelos “outros”. A elite negra nortista seria, assim, aquela que se considerava e era considerada como tal pelos “outros”: se esse grupo étnico é definido segundo tal dupla lógica de atribuição, sua sobrevivência dependerá da manutenção das fronteiras entre “nós” e “os outros”¹²⁸, lendo-se aqui fronteiras classistas, estéticas e morais. *Hokum blues*, portanto, nada mais era que música reles e vulgar do “outro” inculto. Bruto e distante. Uma “vertente maliciosa” passível de rejeição, invisibilização e silenciamento.

Até mesmo dentro do Harlem Renaissance a presença do blues foi controversa. O influente movimento afro-americano de valorização da cultura negra, por meio do resgate de sua beleza e sensualidade, e cujo despertar intelectual e identitário envolveu expressão artística literária, sonora e visual, tinha como “tripé” a igualdade, o orgulho e o reconhecimento consciente de ser negro. O movimento, vigente entre 1920-30, ou seja, *pari passu* à formatação da jovem indústria fonográfica, que focava sua atenção no *hokum blues*, produziu/aglutinou alguns dos maiores nomes da dança, música, artes plásticas, filosofia/educação, literatura e poesia que, por meio de provocativos e reflexivos escritos políticos e filosóficos e manifestações artísticas, buscaram desafiar estereótipos e valorizar o folclore, a cultura e o espiritualismo ancestral (africano e escravocrata), se desvinculando assim da cultura europeia/caucasiana, numa remodelagem do patrimônio cultural e

¹²⁸ Para Barth (1998), seria de se considerar portanto menos o conjunto dos traços culturais propagados, que as fronteiras entre grupos, na definição de grupos étnicos.

equiparação intelectual (LOCKE, 1960)¹²⁹. No entanto, e curiosamente, o blues era tratado pela maioria dos intelectuais do Harlem Renaissance como, nos dizeres de Angela Davis (1998), um “enteado indelicado” (p. 152), que condescendentemente estava sendo preservado.

Uma exceção a esse esnobismo localiza-se em Langston Hughes. Para o poeta - e também ativista social, romancista, dramaturgo, comunista e jornalista - a relação entre música negra e novos americanos negros racialmente conscientes, era mais do que metafórica, sendo a música potente catalisador social que poderia despertar a consciência dos intelectuais negros adormecidos. Hughes conclamava (*apud* DAVIS, 1998): “deixe que o barulho das bandas de Jazz negras e a voz berrante de Bessie Smith cantando Blues penetrem nos ouvidos fechados dos quase intelectuais de cor até que eles ouçam e talvez entendam” (p. 151)¹³⁰.

De todos os intelectuais do Harlem Renaissance, Langston Hughes provou ser o mais receptivo ao blues, sendo grande parte de sua poesia transposições poéticas do blues tanto na forma quanto no conteúdo, e o menos influenciado pelas atitudes burguesas e reativas da *intelligentsia* negra. Para Davis (1998), isso se deve ao fato de que, mais do que ninguém, ele tentasse incorporar a realidade social das massas negras em sua arte, percebendo que, apesar da urbanização em curso da comunidade negra e da cristalização de uma classe média e intelectualidade negras, era essencial preservar a cultura que havia nascido das experiências das massas. Uma cultura (musical) celebrativa dos prazeres mundanos, sobretudo do amor sexual.

Ao não apenas celebrar, mas também robustecer comicamente a licenciosidade, a sexualidade e o comportamento socialmente inaceitável, sem levar em conta os estereótipos populares, o *hokum blues* foi de encontro aos costumes dessa classe média. Como observou a historiadora Grace Elizabeth Hale (*apud* SCHWARTZ, 2018), (de)cantar o sexo tornou clara a rebelião em jogo na música e desafiou não apenas os brancos, mas os burgueses negros com sua ênfase na industriosa respeitabilidade protestante (JONES, 1964). A batalha contra o uso, por parte do *hokum blues*, de metáforas sexuais extravagantes, fantasias eróticas e

¹²⁹ Entre as escritoras do Harlem Renaissance que buscavam o protagonismo da mulher negra, destaco Jessie Fauset e Nella Larsen: ideóloga da nova burguesia negra, Fauset e seus romances representavam os costumes e a moral que distinguiam a classe média emergente da classe trabalhadora. Ela queria o reconhecimento público da existência de uma elite negra urbana, sofisticada e civilizada, mas sua representação dessa elite definia implicitamente suas maneiras contra o comportamento do novo proletariado negro. Já Larsen oferecia um olhar mais sofisticado da luta rural/urbano, sendo extremamente crítica aos intelectuais do Harlem que glorificavam os valores de uma cultura popular negra enquanto se envergonhavam e ridicularizavam o comportamento do novo migrante negro na cidade. Mas, ao fim e ao cabo, lembra Hazel Carby (1998) as escritoras negras, representando a burguesia negra comentadora da sexualidade das mulheres negras, enfrentaram uma contradição muito real ao sentirem que se comprometeriam publicamente se reconhecessem sua sexualidade e sensualidade dentro do discurso sexual racista, evidenciando assim de que de fato eram criaturas primitivas e exóticas.

¹³⁰ “Let the blare of Negro jazz bands and the bellowing voice of Bessie Smith singing Blues penetrate the closed ears of the colored near-intellectuals until they listen and perhaps understand”.

obscenidades em geral foi travada particularmente pelos formadores (musicais) de opinião da imprensa negra, que há muito condenavam a vulgaridade e indecência¹³¹ como reforços humilhantes das imagens “degradadas” dos *minstrels shows*. Jornalistas e outros “soldados”, digladiando sobre esse “robustecer comicamente a licenciosidade”, involuntariamente se aproximam de autores que refletem sobre a cultura popular, como o já citado Carlo Ginzburg (Capítulo 1) e sobretudo Mikhail Bakhtin, que viam a cultura como um processo ao mesmo tempo dinâmico e de enfrentamento e intercâmbio, de conflito e diálogo.

Quando as classes populares negras urbanas se apegam às suas representações simbólicas, como as canções obscenas, teatro burlesco do *vaudeville* e os jogos verbais como *the dozens*; como a cultura dos *barrelhouses* e *juke joints* e a culinária tradicional negra afetivamente chamada *soul food*, elas buscavam garantir a vigência de sua identidade étnica, refletida em atitude musical que ironizava a lei e os “*bosses*” brancos, mas sobretudo os *preachers* e “*strivers*” da classe média negra. Ao associar o riso às classes sociais mais baixas ou à cultura popular, Bakhtin (1993) sugere nítida oposição entre cultura erudita e cultura popular e caracteriza a cultura dos iletrados como fundamentada no riso, principalmente com o fito de eliminar o medo e a ansiedade, lançando mão de fórmulas expressivas calcadas na espontaneidade e irreverência, pela utilização de imagens cômicas, paródias e formas que priorizam o “baixo corporal” e a linguagem chula. Um paralelo com o blues e seus atores e antagonistas não se mostra fortuito, apesar de a obscenidade do blues, defende Curtis (2021), não ser simplesmente *bakhtiniana* por não envolver a contaminação escatológica de uma classe dominante por um campesinato. No entanto, centra-se de fato no “estrato inferior do corpo material”: é intensamente sensual, preocupado com as visões e cheiros dos órgãos do prazer. Não é incomum nos *race records* blues masculinos depreciativos da sexualidade feminina, apelando a aspectos sensoriais. Todavia, a política sexual afro-americana é mais complexa e densa, uma vez que tanto as mulheres quanto os homens se gabam de sua atratividade, apetites insaciáveis e domínio da técnica sexual, dando à obscenidade um caráter de prática de poder e liberdade com qualidades lúdicas e brejeiras, sobretudo positivas.

Para a classe média negra, uma burguesia que tentava emular o *modus operandi* sociocultural da elite branca, intelectual e econômica, com seus códigos de civilidade e exigências de decoro estético, com seu culto ao decoro que sustentava valores de sobriedade e austeridade protestantes, havia o credo de que certas coisas precisavam ser protegidas da troça

¹³¹ Ou “*smutty*”, segundo o jargão moralista da época. Ver Partridge e Beale (1984).

mundana e lasciva. Um credo, ressalta Schwartz (2018), que estabelecia um desprezo genérico e neoclássico pela cultura e intelectualidade “*low-down*” e “*low-brow*”.

Ao não apenas reivindicar, mas também exagerar ativamente, tais “imagens” operadas pelo *hokum blues* serviram de “lembrete ruidoso” para a burguesia negra de que a expressão sexual e o humor eram componentes importantes da autoidentidade e cultura negras. Para o escritor afro-americano Ralph Ellison (*apud* CALLAHAN e CONNER, 2019), outro *insider* e portanto mais um mediador qualificado, inclusive por ter sido inicialmente músico de jazz, o sexo no blues “significa muito mais do que *sexo vulgar*, mas a boa vida, coragem, astúcia, a integridade de ser *de cor*, a beleza disso, bem como a angústia, e a profunda capacidade de [uma pessoa] representar, de simbolizar tudo”¹³². Depreendo aqui que a posição de integrante de um “grupo sonoro” proporcionava a Ellison percepção diferente (“experiência próxima”) da significação musical do blues, principalmente se confrontada com bibliografias limitadas a análises estruturais, feitas por pesquisador *outsider* (“experiência distante”).

Já McClary e Walser (1994) lembram o quanto é necessária a reflexão acerca do poder erótico negro, a partir de um diálogo com a corporalidade, tópico este desprestigiado entre os estudiosos das artes. Para isso, recorrem a Lawrence Levine, que analisa a “sacralização da cultura” e a “domesticação das audiências” e a Stuart Hall, que se debruça sobre a atuação revolucionária da “corporalidade musical” negra e sua complexa relação com a indústria cultural. McClary e Walser postulam o quanto seria epistemologicamente benéfica à Musicologia canônica, presa à eurocentrada dicotomia corpo e mente e consequentemente não priorizando a importância do ritmo, um maior diálogo com disciplinas e autores que tratem da cultura - música/dança - afro-americana (tratei sobre isso na Introdução).

O *hokum blues* abraçou lascivamente os tropos musicais do *folk* e *country blues*, das “vertentes maliciosas” das *jug*, *string* e *washboard bands*, dos *medicine shows* e da comédia obscena do *black vaudeville*, mancomunados todos com os paradigmas musicais dominantes do Norte urbano. Este novo estilo e seu apelo comercial simbolizaram enfática rejeição aos apelos do sistema negro, pró-assimilação, por uma manifestação musical que almeja ter seu valor reconhecido pelo *mainstream* branco e, assim, contribuir à elevação da cultura; uma música que fosse menos rude e inculta, racialmente embaraçosa e “exalando” pobreza, escravidão e *Deep South*. É inegável que público e consumidores do *hokum blues*, muitos dos quais recém-migrados para os centros urbanos, se viam ansiosos por desfrutar o senso estimulante e libertário da vida metropolitana e sua cultura popular, principalmente se

¹³² “sex means far more than *poontang*, but the good life, cunning, the wholeness of being *colored*, the beauty of it, as well as the anguish, and the deep capacity of [a person] to stand for, to symbolize it all”.

comparada ao *Deep South*. Mas é inegável também que relutavam em abandonar totalmente as manifestações da vida negra sulista. Como bem raciocina Arnold Shaw (1978):

Nada é tão revelador do estado de espírito migrante no período entre a depressão e a Segunda Guerra Mundial quanto a loucura das bandas de hokum. O que os ouvintes ouviram foi uma reminiscência de seu passado rural combinada com uma sensação de estar acima dele. Os performers deram expressão a sentimentos ambíguos, zombando e reverenciando suas origens, misturando escárnio e nostalgia¹³³. (p. 11)

A questão crucial, enfatiza Schwartz (2018), seria perceber como essa cultura se encaixou num processo interativo, inter e intraétnico: de uma lado, influenciando comportamentos; do outro, passando por mudanças. Tanto a cultura sulista quanto a seletividade, dinâmica e objetivos da Grande Migração interagiram com a estrutura material e as implicações da discriminação racial para moldar reações à vida industrial urbana. A experiência de migração, que mescla complexamente aspectos libertadores e perturbadores, hedonistas e repressivos, criou um *continuum* “dialógico” entre passado e presente, Sul e Norte, rural e urbano.

Cabe ainda pensar se, como afirma Barth (1998), a cultura pode ser utilizada para manter a diferenciação entre grupos étnicos próximos geograficamente, por meio de processos internos que possam acentuar diferenciações entre eles, essa distinção não se operaria também “intraétnica”: entre grupos negros classe média do Norte/classes baixas do Sul. Essas dicotomias, sempre presentes, são a essência do *hokum blues*, e os músicos negociaram esse fluxo contraditório e seu equilíbrio em constante mudança. Como atores ativos da experiência de migração, raciocina Schwartz (2018), compreenderam seu público e foram capazes de criar uma música que refletisse seus desejos simultâneos de familiaridade e novidade, sofisticação urbana e raízes rurais, incorporando elementos de estilos musicais urbanos novos e emergentes, bem como remodelando e recontextualizando elementos e práticas tradicionais para que ganhassem novos significados e relevância. Apesar da rubrica “*Chicago*”, “*It's Tight Like That*” soa *country* e *folk blues*, e isso deve ter sido reconfortante para muitos daqueles que a compraram em 1928 (DAVIS, 2003), pessoas com “um pé na cidade e outro em casa”, como o próprio Tampa Red. Canção nem rural nem urbana, mas no meio do caminho.

Tudo isso incluía elementos mais *bluesy* da tradição musical negra, recentemente velados em eufemismo e metáfora; uma manifestação, segundo o historiador Lawrence

¹³³ Nothing is so revelatory of the migrant state of mind in the period between the depression and World War II as the hokum band craze. What listeners heard was a reminiscence of their rural past combined with a sense of being above it. The performers gave expression to ambivalent feelings, ribbing and reverencing their backgrounds, mixing derision and nostalgia.

Levine (1977), da aculturação simultânea para a sociedade externa e voltada para dentro, orientação de grupo que era tão característica da cultura negra no século XX, e do blues em particular: ao passo que era uma música individualizada, também permanecia uma manifestação comunal, materializada em arenas identitárias como as *house rent parties*. Este novo estilo musical atraiu ampla gama de classes populares e negras: aqueles que permaneceram no Sul e aqueles que, como Georgia Tom e Tampa Red e Big Bill Broonzy, eram recém-chegados às cidades do Norte.

A tensa relação “inter” e “intraétnica” processual persistiu pelos anos seguintes à febre o *hokum blues*, atingindo o *city blues*, a grande rubrica citadina do blues. Nos anos 1930, aponta Calt (2009), as gravações de blues tornaram-se cada vez mais “adestradas”, pois gravadoras e homens de *A&R*, ao mesmo tempo que pressionavam artistas a compor ou gravar músicas obscenas, buscavam disfarçá-las; os versos acintosamente maliciosos - por vezes abertamente pornográficos dos *dirty blues* -, tradição viva no blues do Sul, adornaram-se cada vez mais de “prudentes metáforas” (HERZHAFT, 1986, p. 50), principalmente porque a nova classe urbana negra, uma burguesia protestante, se queria cada vez mais respeitada em todos os aspectos. O próprio J. Mayo Williams, lembra Calt (1989), sugeria eufemismos aos artistas da Paramount enquanto solicitava material “mundano”, pois muitos cantores de blues do início a meados da década de 1920 não sabiam como eufemizar as expressões sexuais, empregando um vocabulário sexual direto na música: se uma frase lhe parecesse vulgar demais para arriscar ser gravada, ele sugeriria um eufemismo equivalente. Williams relatou sugerir alternativas de duplo sentido para vários atos de gravação, ajudando assim a promover o que se tornaria um estilo de blues florescente em si mesmo.

Se tanto cultura como etnicidade são termos que implicam obrigatoriamente uma dinâmica (BARTH, 1998), implica também que um grupo não permanecerá com seus aspectos culturais indefinidamente, mas modificados processualmente e segundo determinantes do novo contexto. Uma cultura, então, vai se transformar com o passar do tempo em consequência de fatores externos ou internos, sendo os traços culturais característicos e resultantes da (re)organização dos grupos escolhidos pelos próprios integrantes, sendo esses, por seu turno, mutáveis, pois em constante transformação. Portanto, ou ainda assim, o *city blues* que se performava, ouvia e dançava se desenvolvia relativamente rápido em função de novas preocupações e “paisagens sonoras” e das condições de liberdade da mensagem musical. Os novos blues, por conseguinte, cada vez mais tratavam de amor (sexual) e cada vez menos das dificuldades socioeconômicas ou das relações sociais (pelo

menos aparentemente), constantemente evocadas nos velados blues de grandes criadores do *Deep South*. Seria isso um sintoma de perda de autenticidade?

5. Autenticidade

Para concluir, penso ser necessária uma tentativa de reflexão mais profunda e pormenorizada acerca do papel dos folcloristas nesse processo e ideal de “autenticidade”. Por autêntico pode-se refletir sobre algo que melhor gera identificação do presente frente ao passado (DÓRIA, 2019), mas não se focando nesse caso na ideia de “original” ou “legítimo”, mas naquilo que é mais convincente, a saber, aquilo que um grupo cultural efetiva, tácita e “emicamente” reconhece como parte conhecida do passado, ou seja, aquilo que se aceita enquanto “autêntico”. “É uma questão mais do presente no passado do que do passado no presente (p. 645)”: o intuito é rememorar algo de determinada maneira e esperar que aquilo que se localiza nesse exercício corresponda à imagem projetada, que não necessariamente é “legítima”, mas que ainda assim carrega essa ideia de “autêntica”.

O historiador Benjamin Filene (2000), fazendo um grande apanhado temporal sobre o trabalho de folcloristas com a música (afro)americana, tenta compreender o que chama de “culto da autenticidade”: o credo comum de encaixar os objetos em modelos pré-definidos do que seria o autêntico, a saber, aquelas músicas que não teriam sofrido influência alguma do progresso. Ou seja, uma ideia que tende a ser significativamente romanceada e a apresentar um *ethos* antimoderno: pensa-se o *folk* como um elemento do passado, um vestígio ou relíquia de tempos imemoriais, e os artistas que executam, por exemplo, o blues, e que seguem esse postulado estético, tendem a ser reconhecidos à medida que “convencem” o público da autenticidade de sua performance. Em outras palavras, são celebrados à medida que fazem soar de forma “antiga”. É algo que, argumenta Dória (2029), termina por desestimular ou até inibir o músico, prendendo-o num limbo e levando-o a um dilema: ou uma imagem arquetípica que deve se manter fiel a uma representação pré-concebida de algo tido como autêntico mas que atende apenas a sensibilidade romântica de pequeno grupo de entusiastas *outsiders*; ou o abandono dessa proposta rumo às demandas mercadológicas.

Curioso notar que, dentro do “processo civilizador” (ELIAS, 1990), o humor polido e o humor popular meio que se desenvolveram em separado - postulado que se distancia um pouco, portanto, de Bakhtin e sua associação do riso somente às classes sociais mais baixas ou à cultura popular -, legado que teria longa vida. Quando os irmãos Grimm redescobriram “o povo” e começaram a reunir contos populares, omitiram as piadas e anedotas deliberadamente e se concentraram no gênero mais inocente das lendas e contos de fada (BREMNER e

ROODENBURG, 2000). Como parte desse processo que chamo “romantizador”, é possível localizar e constatar que a música brejeira e bem-humorada negra estava longe de ser a aberração comercial do século XX, atribuível pelos brancos. Desde a era da Reconstrução¹³⁴, artistas negros foram idealizados como “embaixadores raciais”, apesar do fato de que a avidez por gírias sexuais era evidente já na Guerra de Secessão. Thomas Wentworth Higginson (1869), que comandou um regimento de negros durante esse conflito, notou uma canção (aparentemente) inescrutável chamada “*Hangman Johnny*”, entoada por alegres soldados:

“*Oh, eles me chamam de carrasco Johnny! / Oh o! Oh o! / Mas eu nunca enforco ninguém, / Oh, espere, meninos, espere! / Oh eles me chame de carrasco Johnny! / Oh o! Oh o! / Mas vamos todos ficar juntos, / Oh, espere, meninos, espere!*”¹³⁵

Higginson, que também era reverendo, abolicionista, crítico literário e compilador de uma das primeiras coleções de *negro spirituals* enquanto comandava esse regimento, garantia que

[...] essas pitorescas canções religiosas eram para os homens mais do que uma fonte de relaxamento; eram um estímulo à coragem e um vínculo com o céu. Nunca ouvi no acampamento uma canção profana ou vulgar. Com as pequenas exceções dadas, todos tinham um motivo religioso, enquanto a melodia mais secular não poderia ter sido mais emocionante”¹³⁶ (1896, p. 221).

O gentil e incauto reverendo Higginson decerto teria ficado mortificado ao descobrir que “*Hanging Johnny*” era uma gíria contemporânea para “pênis”.

Ainda como parte do “processo romantizador”, na aurora do século XX tem-se uma primeira geração de folcloristas e seu *ethos* “infantilizador” (também alcunha de minha lavra), então debruçados sobre *folk songs* em busca de músicas autênticas, aquelas protegidas da influência do progresso. Num segundo momento, já possibilitados de efetuar registros sonoros, estavam determinados a eliminar a “escória” produzida pelas gravadoras comerciais e capturar o som “da coisa real” (HAMILTON, 2006). Eles cultuavam o *folk* como campesinato pré-industrial isolado, a cultura popular como criação espontânea e não escolarizada, criação ameaçada à medida que os produtos baratos e espalhafatosos da cultura de massa comercial corroíam os alicerces da vida tradicional.

¹³⁴ Período da história dos EUA iniciado após o término da Guerra de Secessão (1865), e estendido até 1877, marcado pelo início do processo de integração dos ex-escravos afro-americanos (FONER, 1988).

¹³⁵ “*O, dey call me Hangman Johnny! / O, ho! O, ho! / But I never hang nobody, / O, hang, boys, hang! / O dey, call me Hangman Johnny! / O, ho! O, ho! / But we'll all hang togedder, / O, hang, boys, hang!*”

¹³⁶ “These quaint religious songs were to the men more than a source of relaxation; they were a stimulus to courage and a tie to heaven. I never overheard in camp a profane or vulgar song. With the trifling exceptions given, all had a religious motive, while the most secular melody could not have been more exciting”.

Para incômodo desses atores sociais, os *race records* da década de 1920 revelaram de forma desconcertante e dolorosamente óbvia que a castidade projetada pelos *negro spirituals* registrados em discos comerciais não refletia essencial e unicamente os valores socioculturais negros. Como o blues, uma música negra secular e antípoda das canções sacras, não estava de acordo com os elevados ideais da moralidade vitoriana, foi ignorada, menosprezada ou rechaçada. Sintomático notar, e Calt (2002) me auxilia, que ainda na década de 1960 comentaristas sugeriam de má-fé que blues com alusões sexuais eram canções “comerciais” ou de “festas” (*party blues*), como que inautênticas ou excepcionais. Apenas para citar um de inúmeros exemplos, trago o verbete da *Encyclopedia Of Jazz* (apud CALT, 2002) de 1960, sobre Blind Boy Fuller, violonista expoente do *Piedmont blues* (Capítulo 3) e célebre tanto pela técnica guitarrística quanto pelo repertório *hokum*: “muitas de suas performances usavam letras obscenas, mas seu estilo lhes dava validade artística”¹³⁷.

Esses atores se arvoraram em espécie de porta-vozes diretos da experiência do povo negro, negligenciando o processo de reciclagem cultural que deu aos ouvintes de nossa era um acesso mais rápido a algumas visões do blues “autêntico” do que a outras: foram arquitetos que moldaram histórias para dar sentido a elas (WALD, 2010). Para folcloristas acadêmicos, aponta Hamilton (2000), reivindicações de autenticidade era a forma de legitimar sua disciplina, enraizada numa formação científica que lhes entregava ferramentas para distinguir o real do espúrio e policiar os limites da arte popular (Capítulo 1). Folcloristas procuraram o autêntico voltando-se ao folclore, ao povo, à comunidade idealizada e às tradições seculares dessa comunidade; eles expressaram a sensação de que formas culturais autênticas podem ser reconhecidas por uma certa “incandescência”, incandescência esta obnubilada pela paisagem urbana industrial e as novas formas culturais, tecnologias de produção e dinâmicas raciais e sexuais que a modernidade trouxe em seu rastro. Se as buscas de autenticidade são, como já salientou a antropóloga Regina Bendix (1997), lances de poder cultural, elas também constituem admissões de vulnerabilidade, impelidas pela convicção de que algo precioso na alma humana está ameaçado pela ordem industrial urbana, e que criar ou resgatar uma cultura autêntica é um passo fundamental para obtê-la de volta.

Ainda em Filene (2000), é possível localizar alguns artistas do blues que conseguiram dominar o culto de autenticidade, quando foram exitosos em achar caminhos para soar autenticamente *folk* combinando sutis elementos populares do presente, permitindo carreiras muito mais longevas e comercialmente mais bem-sucedidas, como o foi Big Bill Broonzy

¹³⁷ “many of his performances used obscene lyrics, but his style gave them artistic validity”.

(HUMPHREY, 1993; DAVIS, 2003). Já em outros casos, como alguns outros protagonistas do *hokum blues*, que conceberam um som então moderno e urbano, mas dialogado com elementos da cultura (musical) *folk*, há que se pensar sobre como a ideia do que seria “autêntico” se consolidou e a quem ela se refere: se refere ao “outro”, àquele elemento preso num passado e que se manifesta idealmente no presente de forma quase intocada.

Eric Hobsbawm (1997) contribui na discussão ao trazer a sua reflexão sobre a “tradição inventada”, mostrando ser essas reações a situações novas que, ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição. Inventar tradições significa criar rituais e regras que busquem traçar continuidade com o passado, criando uma memória que funciona como um “estoque de lembranças”. Quando uma geração de folcloristas, colecionadores e entusiastas surge a partir dos anos 1950 e 60 e se depara com alguns *bluesmen* que gravaram nos anos 1920 e 30 ainda vivos, encontra-se terreno fértil para inventar uma tradição do blues do *Deep South*, sobretudo do (agora) mítico *Delta blues*, aquela feita por atormentados artífices de um blues puro, autêntico, não corroído pela música comercial. Mas, sabe-se que estes mesmos tentaram, na sua época, viver comercialmente de sua música, principalmente a vendida em discos *race*. Importante (re)lembrar que os *bluesmen* do Delta das décadas de 1920 e 30, muitos dos quais descobertos por agentes de gravação que vasculhavam o Sul em busca de material para abastecer o crescente mercado *race*, foram muito influenciados pelas primeiras gravações comerciais.

Novas pesquisas sobre novas e velhas fontes históricas resgatam dados que de fato identificam e confirmam o blues como a forma-chave da música negra, mais especificamente, o *Delta blues*. Porém, o Delta “encontrado” não era o berço de um blues como o percebido agora, em retrospecto, gerado pelo isolamento rural e pela angústia e sim uma região de ritmo acelerado e mundano (particularmente se contrastado com os condados a leste do Delta, onde lá realmente famílias tinham “raízes profundas no solo” e os costumes tradicionais pareciam em pleno vigor). Como sentenciar Marybeth Hamilton (2000), era uma música urbana de sexo e modernidade, enraizada nas correntes nacionais da vida negra em industrialização, onde

[...] ninguém ficava muito tempo no mesmo lugar, e seus jovens desprezavam a igreja, experimentavam o sexo, mergulhavam em um mundo de *jukeboxes*, automóveis e filmes comercializados em massa. Mais chocantemente, o blues do Delta que reconheceríamos não estava em evidência (p.21)¹³⁸

¹³⁸ “no one stayed in one place for long, and its young people were scorning the church, experimenting with sex, immersing themselves in a mass-marketed world of jukeboxes, automobiles and motion pictures. More jarringly, the Delta blues we would recognize was nowhere in evidence”.

Ainda sobre o fenômeno das *jukeboxes*, seria importante lembrar que, quando de sua introdução mercadológico-social, foi uma afirmação estético-cultural da centralidade da música na vida das pessoas, assim como uma força à diversidade e pluralidade, ao permitir o alcance de vários gêneros e estilos musicais regionais: a *jukebox* levou a música gravada para onde as pessoas se reuniam, de Norte a Sul, e os afro-americanos estavam cada vez mais em movimento a partir dos anos 1930. Essa mobilidade significa, reforça Davis (2003), que há pouco sentido em traçar distinção rígida entre estilos de blues “rural” e “urbano” depois de 1928, assim como de discutir o trabalho de (itinerantes) artistas do ponto de vista de onde eles cresceram ou passaram a maior parte de suas vidas adultas.

Hamilton (2000) sustenta e orienta seus estudos numa perspectiva muito diferente sobre as origens do blues: a perspectiva que enraizou o blues na cidade, no *underground* sexual urbano. O *Delta blues*, mesmo o *country blues* mais amplo, segundo tais luzes, era importação urbana, originalmente parte do “distrito da luz vermelha”, do sexo mercantil, que surgiu em Clarksdale, Mississippi, no início do século XX, quando a construção da ferrovia ligou o Delta à economia nacional e o abriu para as “correntes da vida” na cidade negra.

Como apontam Oliver e McCormick (*apud* GOVENAR, 2019) sobre o Texas, e ampliado em Curtis (2021), apesar de a literatura sobre o blues pré-guerra não mapear a contento “canções de prostituição” nem detalhar as práticas sexuais no cerne da obscenidade, bordéis forneciam trabalho constante para músicos e cantores de blues, sobretudo os artistas de rua no Sul segregado: os “distritos da luz vermelha” e bairros perigosos onde se vendia sexo eram uma das poucas opções artístico-laborais, a maioria se vendo, de uma forma ou outra, se apresentando para um público áspero e barulhento que gostava de material obsceno. O “trabalho sexual” em suas várias formas foi mesmo pedra angular da economia urbana subterrânea, como atesta o *bluesman* Henry Townsend ao relatar sobre o distrito da luz vermelha de St. Louis na década de 1930:

[...] Rua 22, Beaumont e Franklin [...] - toda aquela fileira de apartamentos havia luz vermelha. A gente podia entrar lá e pegar o que quisesse [...] Esse tipo de coisa sustentava muito bem a economia dos negros, porque tinha muito branco que descia e trazia o dinheiro [...] A maioria dessas garotas tinham cafetões e, por sua vez, colocavam o dinheiro em circulação (*apud* CURTIS, 2012, p. 2).¹³⁹

¹³⁹ “Twenty-Second Street, Beaumont and Franklin [...] - all that row of flats there was all red light. You could go in there and get anything you wanted to get [...] That kind of carrying on supported the economy among the black people pretty well, because there was a lot of whites would come down and bring the money [...] Most of them gals had pimps, and in turn they would put the money in circulation”.

Curioso saber que essa genealogia era comum no período entre Guerras: as discussões sobre blues na imprensa nacional têm como raízes rotineiras o blues no “submundo do Sul” de outras cidades como New Orleans, onde expressava e estimulava “emoções fora da lei” (HAMILTON, 2000, p. 23). Tal mitologia se mostra carregada de estereótipos e claramente joga com as noções brancas da imoralidade negra. No entanto, sustenta Hamilton, mesmo para progressistas raciais, parecia ter algum sentido empírico: desde os primeiros anos de sua história registrada, o blues celebrou “emoções fora da lei”, sucessos francamente sexuais como “*Black Snake Moan*”, “*Good Cabbage*”, “*It’ Tight Like That*” e “*I Got the Best Jelly Roll in Town*”, carregados de duplos sentidos e de metáforas gastronômicas e animais (CURTIS, 2021) que mexiam sensorial e vividamente com a corporalidade.

Mesmo um “autêntico” músico “*country blues*” como Robert Johnson fez seu aprendizado ouvindo a “corrompida” *classic blues singer* Bessie Smith nos 78 rotações, o mesmo Robert Johnson que, na imagética de (um condescendente e já citado) Rudi Blesh (1949), era “uma figura solitária e atormentada, curvada ao vento, com seu ‘cavaleiro fácil’ segurado por um braço enquanto balança sua corda em volta do pescoço”¹⁴⁰. O mesmo pode se dizer do *city blues* de Peetie Wheatstraw, Lonnie Johnson e Leroy Carr. Em outras palavras, relembra Susan McClary (2001) que, por mais que escavemos o blues em busca de um alicerce de “pura música *folk*”, sempre encontramos a presença mediadora da indústria cultural. Assim, McClary vai ao encontro de Davis (2003), que chama atenção ao fato de que os folcloristas que contaram a maior parte do que sabemos sobre a música negra primitiva urbana se concentraram quase exclusivamente nas formas rurais, porque relutantes, a maioria deles, em discutir a música moldada pelas forças do mercado e não por um processo *folk*, já que isso exigiria admitir que o blues é forma de *pop music* que transitava por diversos *loci*.

Causa ainda mais espécie saber que o *Delta blues* que chegou a nós em discos, não por acaso produzidos por folcloristas que montaram selos independentes de *revival* nos anos 1960, não foi o mais apreciado e consumido em seu tempo e lugar: pesquisando nos anos 1940 listagens de vendas e execuções de Clarksdale (Mississippi), o sociólogo afro-americano Lewis Jones (*apud* HAMILTON, 2000), não encontrou um único músico local nas *jukeboxes*, sendo que os mais vendidos eram os mesmos que nos distritos negros e metropolitanos dos EUA: músicos e cantoras de jazz, *blues-jazz* e *jump blues* urbanos.

¹⁴⁰ “a lonely, bedeviled figure, bent to the wind, with his *easy rider* held by one arm as it swings from its cord around his neck” (sendo *esay rider* referência ao violão, mas que metaforiza também o/a amante, assim como “uma foda”, e cujo lastro histórico alcança Sheakspeare. Ver Greenway (1963), Calt (2002) e Devi (2012).

O que torna toda essa “tradição inventada” ainda mais inquietante é saber que, adensadas as camadas, tem-se a geração de pesquisadores dos anos 1930 e 40 convicta de que o blues tinha raízes no Delta do Mississippi, tornando para os cronistas do blues de hoje essa origem como incontestável, sendo poucos, como Wald (2010), os que admitem haver pouquíssimas evidências diretas para comprovar. Como música de uma classe degradada e empobrecida, o blues inicial deixou poucos traços por trás de si - nenhum relato confiável de performances, nenhuma transcrição completa de letras (HAMILTON, 2000). Embora historiadores concordem que a forma em verso AAB apareceu pela primeira vez no início do século XX, mesmo isso é menos fato que inferência: nada semelhante a essa forma aparece nos relatórios dos caçadores de baladas do século XIX. Tudo se resumiria a suposições: ninguém sabe “quem” cantou o primeiro blues, “onde” o cantaram ou “quando”. Eventualmente, admite Hamilton, essa mitologia do *Delta blues* triunfou e, parafraseando historiadores da memória popular, diz que

[...] relatos dominantes do passado tomam forma, em parte, por meio de suas lutas com os outros, processo pelo qual certos contos alcançam centralidade e luxúria grandiosamente; outros são marginalizados ou excluídos (HAMILTON, 2000, página 22).¹⁴¹

A primeira e segunda gerações de pesquisadores e investigadores (1910 a 1940), assim como os entusiastas dos anos 1960 (estudantes universitários imersos na onda revivalista), moldaram sua romântica visão do *Delta blues* em parte por compromissos políticos e culturais, e sobretudo como relação de poder: reacionários ao novo e/ou nostálgicos defronte a um presente ameaçador, alimentavam seu senso do que era “autêntico” na música negra secular num mercado de massa urbano, num mundo industrial onde os artistas na realidade pareciam menos “*folk*” do que nunca. Ainda recorrendo a Hobsbawm, assim como ao sociólogo Richard Peterson (1992) e sua expressão-ideia “fabricação da autenticidade”, nem tudo que a “tradição inventada” abarca é realmente passado; várias de suas manifestações são recentes, mas surgem para as pessoas como algo há muito existente. A autenticidade, segundo Peterson, não seria um traço inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico: seria sobretudo traço de uma construção social que deforma parcialmente o passado. Para desespero de folcloristas e outros guardiões da autenticidade, alfineta McClary (2001), com a gravação de som (comercial), um grupo previamente silenciado/doutrinado, que tinha sido representado para o público mais amplo - quando o era - apenas por meio de notações,

¹⁴¹ “dominant accounts of the past take shape in part through their struggles with others, a process by which certain tales ‘achieve centrality and luxuriate grandly; others are marginalized or excluded’”.

descrições e imitações/perspectivas europeias, poderia etnicamente começar a explorar, e literalmente divulgar, suas próprias abordagens de autorrepresentação.

McClary ainda lembra, e em perspectiva feminista, que na época em que o blues surgiu na forma escrita ou gravada, ele já havia se fundido com empresas comerciais. No entanto, graças a uma mitologia cultural operada sobretudo na década de 1960, desejou-se traçar uma linhagem “pura” e “autêntica” de blues de um grupo de cantores de masculinos e rurais gravado na década de 1930. Essa mitologia tende a apagar as mulheres que primeiro trouxeram o blues à ampla atenção do público ou então a condená-las por terem comprometido essa linhagem pura e autêntica com a cultura popular comercial. Ao fim e ao cabo, toda tradição inventada em torno do blues primordial, aquele nascido no Delta, e eternizada em bibliografia canônica e raramente contestada, salvo honrosas exceções, pode mesmo ser assim resumida: uma música rural; masculina, folclórica e lamentosa, antípoda das “vertentes maliciosas” do blues, como o musicologicamente descredenciado *hokum blues*, que deverá ser reabilitado nos (derradeiros) capítulos que vêm a seguir.

CAPÍTULO 3 – Blues: A Análise

“Mas o problema é que você, meu caro, nunca saberá nem eu lhe poderei nunca dizer como se traduz, em mim, aquilo que você me disse. Não falou turco, não. Eu e você usámos a mesma língua, as mesmas palavras. Mas que culpa temos nós de que as palavras, em si, sejam vazias? Vazias, meu caro. Ao dizê-las a mim, você preenche-as com o seu sentido; e eu, ao recebê-las, inevitavelmente preencho-as com o meu sentido. Pensámos que nos entendíamos; de facto, não nos entendemos” (Luigi Pirandello)¹⁴².

*“My woman signify that my blacksnake was dead
My woman signify my blacksnake was dead
But she never knowed it until I went to bed” (Crying Sam Collins, “Signifying Woman”, 1931)*

Intro

Os anos finais da década de 1950 assistiram ao início de um significativo e necessário crescimento da bibliografia, acadêmica e empírica, dedicada ao blues. Esse gênero musical decerto havia recebido menções na imprensa antes desse período, bem como na literatura dedicada ao folclore e ao jazz¹⁴³, embora a maioria desses escritos o contemplassem ou como um tipo de canção folclórica - leia-se mais ou menos anônima e imutável, idealizada e limitada - ou uma forma “precursora” do jazz, digna de figurar em um capítulo ou dois dos compêndios dedicados a esse gênero.

Embora reconhecido o fato de que o blues havia se tornado também uma canção popular e comercial, os folcloristas geralmente viam esse processo com alarme, equiparando a comercialização a um declínio na qualidade artística e relevância cultural e a uma perda na autenticidade existencial, quiçá espiritual. Escritores de jazz mostravam-se, por seu turno, se não favoráveis, pelo menos condescendentes ao blues comercial, apesar de que poucos conheciam o blues o suficiente para fazer mais do que pequenos comentários sobre um e outro “artista-chave” e gravações que chamassem a sua atenção, especialmente aquelas que contivessem, ou um bom e cidadão trabalho instrumental de jazz, ou que trouxessem um nome masculino, rural e dramático, retroalimentando assim o credo folclorista. Ou seja: ou moderna ou tradicional, contanto que se adequassem a seus postulados e demandas estéticas.

O que faltava, como espero ter demonstrado nos capítulos anteriores e dentro dessa concepção do *outsider*, dessa “experiência distante”, era um senso de blues como um tipo distinto de música com sua própria personalidade, variedades estilísticas e histórias de

¹⁴² <https://mundocultura.com.br/luigi-pirandello/>

¹⁴³ Ver, entre outros, Blesh (1949); Chase (1957); Hart (1910); Johnson (1927); Lomax (1938); Odum e Johnson (1925); Odum (1926), Stearns (1964); Thomas (1926); Ulanov (1957); White (1928) e Work (1915; 1940).

desenvolvimento musical, processual e dinâmica; percepções que tinham abrigo basicamente e somente entre os próprios músicos e seu público imediato, ou seja, pelo “grupo sonoro” do blues. Então, certamente não seria mero acaso que um estilo musical como o *hokum blues* fosse, ou alvo de críticas inflamadas e comentários depreciativos, ou merecedor de notório silenciamento, por parte de “autoridades” *outsiders*: um estilo citadino e moderno e comercial, sim, mas ao mesmo tempo, e ambigualmente, impregnado de profunda ancestralidade cultural e musical afro-americana.

Como ventilado anteriormente (Capítulo 2), muitos dos autorizados comentaristas alegaram que pouco do *hokum blues* mereceria consideração séria, lançando mão de duas principais argumentações, ambas interligadas: (i) a de que ele não se configuraria como blues “autêntico” e sim como produto criado pela nascente, mas já pérfida, indústria musical, se tratando portanto de uma maquinada corrupção do blues que degradou o sólido *folk blues* em autoparódia mecanicista, superficial e varada de duplos sentidos que primavam pelo mau gosto; e (ii) de ser igualmente uma manifestação musical que não traria consigo nenhum lastro étnico-cultural, leia-se aqui lastro histórico, folclórico e rural, pré-industrial, elementos característicos estéticos e discursivos que os configurariam como manifestação musical e cultural legítima da tradição afro-americana. Esses deméritos fizeram com que parcela significativa dos críticos considerassem o *hokum blues* como sendo mesmo um não-blues.

Nestes terceiro e quarto capítulos continuarei tentando buscar argumentações que refutem tais postulados. Se, nos capítulos anteriores, tratei de centralizar minha escrita na procura de reflexões, conceituações e revisões teórico-analíticas sobre o blues em seus aspectos brejeiros - entenda-se eróticos e bem-humorados -, em estreito diálogo, para tanto, com disciplinas como História, Antropologia, Linguística, Sociologia e Etnomusicologia, entre outras, a partir de agora meu diálogo será principalmente com a Musicologia e Semiologia Musical. Tentando efetivamente uma análise internalista de uma canção específica, buscarei agora refutar, com argumentações e ferramentas (etno)musicológicas essas críticas feitas ao *hokum blues* em geral, e à “*It’s Tight Like That*” em particular.

Para tanto, optei em dividir estes capítulos-chave em duas partes, assim como o fiz com os capítulos 1 e 2: a primeira, mais generalista, emprestará grande importância a uma análise musicológica mais ampla do blues, mas norteadada pela ideia de “equivoco produtivo”, buscando assim uma unidade analítica que permita trabalhar conceito(s) de “significação musical”. Desse modo, haverá um esforço que vai contra o senso comum em torno do blues: suas categorizações, elementos estruturais, “níveis de sentido”, seu situar-se nos conceitos de “gênero” e “estilo” etc. Já a segunda parte (Capítulo 4), quando retomarei as discussões sobre

o *hokum blues*, recorrerei, entre outros, às metodologias de análise da Semiologia Musical, como o “modelo tripartite” e a análise “musemática”, que localizam elementos do *vaudeville-blues* e outras manifestações na estrutura interna de “*It’s Tight Like That*”.

Ao buscar aprofundar mais a respeito da compreensão estrutural do blues (suas características intrínsecas), depositarei grandes esforços para entender que essa compreensão está inextricavelmente relacionada a fatores sociohistorico-culturais, a “remissões extrínsecas” e a processos e construções permeados de possibilidades semânticas e ruídos hermenêuticos, de mediações e negociações, conflitos e contradições que reverberam no fazer, analisar e apreciar musicais. Será portanto muito oportuna, mesmo vital, a presença de aportes da Antropologia das Emoções e da Etnomusicologia. Espero que, assim, a próxima (ou primeira) audição de, por exemplo, “*Signifying Blues*”, citada na epígrafe que abre este capítulo, traga ao ouvinte uma interpretação que vá bem além de “significações” superficiais (como o estilo de cantar de Sam Collins, que lhe rendeu o sugestivo prenome artístico “*Crying*”) mais ampla, profunda e densa sobre “cobras pretas”, “repolhos cozidos” e “rolinhos de geleia”. Parafraçando Spike Lee, permita mais e melhores blues.

ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO BLUES

1. Entre cantoras, matronas e poetas: *significando o blues*

O poeta afro-americano Langston Hughes conta que

Duma feita, Mr. Van Vechten¹⁴⁴ deu uma festa [...] no camarote do Príncipe de Gales a bordo dum navio [...] em que viajava; quando o champanha estourou, Nora Holt¹⁴⁵, a cintilante artista loura negra dos meios luxuosos de Nevada, cantou uma ária abandalhada, chamada “*My Daddy Rocks Me With One Steady Roll*”. Quando acabou, conhecida matrona de Nova York exclamou, extasiada, com lágrimas nos olhos: “Minha querida! Ó minha querida! Como você canta bonito os *spirituals* negros!” (*apud* STEARNS, 1964, p. 166).

O episódio, ocorrido nos anos 1920 e involuntariamente anedótico, é um dos infindáveis “causos” da “mitologia” do blues, que traz em sua matula histórica significativos exemplos de “equivocos produtivos” (Capítulo 1): ali ocorreu mais uma vez a comunicação falha entre representantes de dois grupos de mesma comunidade linguística, refletindo sobretudo o complexo, delicado e denso *locus* sociocultural ocupado por esse gênero e seus

¹⁴⁴ Escritor, crítico e fotógrafo artístico norte-americano, Carl Van Vechten (1880 - 1964) foi também entusiasta e espécie de patrono do *Harlem Renaissance* (Capítulo 2).

¹⁴⁵ Nora Holt (1884 - 1974) foi também crítica musical, compositora de mais de 200 obras, a primeira afro-americana a conquistar mestrado nos EUA, uma das principais figuras do *Harlem Renaissance* e cofundadora da Associação Nacional de Músicos Negros. Casada cinco vezes, herdou fortuna de falecido marido e ficou conhecida como a “socialite selvagem”.

criadores na América branca. O episódio é involuntariamente anedótico, mas oportunamente didático, por integrar também a categoria semântica dos “símbolos afetivos e emotivos” (NATTIEZ, 2004, p.18), essa por seu turno flertando com outra categoria, a das representações identitárias, de grande interesse (etno)musicológico, quando determinados gêneros, estilos ou timbres musicais característicos denotam, conforme situação, o grupo geracional ou social, comunidade religiosa, etnia ou nação, sendo intenso e significador o componente emotivo e seus “vestígios” possíveis nesses processos semiológicos.

Carregando camadas de significações artístico-identitárias, o blues, influente manifestação dinâmica e processual esboçada nos estertores da escravidão e que se espalhou pelo mundo, terminou sendo interpretado pelo senso comum ao longo de sua centenária história, como forma de canção essencialmente “lamentosa”, obnubilando sua profundidade semântica, suas “piscadelas”. Parafraseando o etnomusicólogo John Blacking (*apud* NATTIEZ, 2004), trata-se de uma manifestação musical com potência para exprimir ideias acerca da sociedade, assim como das relações entre indivíduos.

O “causo” envolvendo a cantora, a matrona e o poeta integrou o rol antropológico dos “equivocos produtivos” porque, enquanto a cantora operou manipulação vocabular de seu vernáculo, a matrona expressou ao grupo sua emoção particular, sendo que ambas, juntas, terminaram por emprestar ao blues a característica de “lamentoso”. O semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez (2004), em diálogo com Leonard B. Meyer e John Sloboda, aceita que um ouvinte possa cognitivamente reconhecer ou identificar a emoção que as estruturas musicais representam. Nattiez vai mais além: tal observação valeria não apenas para os afetos, mas para todas as formas de associações semânticas com a música. Porém, problematiza: ao estabelecer distinção entre conteúdo imanente à música e associações efetuadas pelo ouvinte, indaga se as traduções verbais da semantização da música obtidas junto aos ouvintes revelam seu conteúdo semântico imanente, experimentado num estágio pré-verbal, ou se elas fornecem uma distorção deste conteúdo, colorida pelas idiosincrasias daqueles.

De volta ao domínio da Antropologia, agora das Emoções, David Le Breton (2006) afirma que, de mesmo modo que estados afetivos e suas manifestações variam a cada grupo social e cultural, o vocabulário a eles associado não é facilmente traduzível - termo a termo - em outra língua, pois as emoções não seriam substâncias, ou objetos descritíveis, do qual

[...] equivalentes seriam facilmente identificáveis em duas culturas diferentes por meio do simples exame léxico [...] são atitudes provisórias que manifestam a tonalidade afetiva do indivíduo na sua relação com o mundo. A causa das emoções, seus efeitos sobre o indivíduo ou sua modalidade de expressão não se concebem fora do sistema de significados e valores que regem as interações no grupo (p. 152).

Cada cultura afetiva, ele argumenta, dispõe de vocabulário particular, de “sintaxe” e expressões mímicas e gestuais próprias, assim como “de posturas e modalidades de deslocamento” (p. 152), sendo dificilmente superpostos os léxicos e experiências que os mesmos revestem, pois duas línguas não são meros reflexos uma da outra: traduzir um termo do “vocabulário afetivo” não é garantia de mesma experiência em línguas distintas. Seria tarefa infrutífera compreender o complexo movimento da emoção sem alocá-la em íntima relação e situação precisa com a forma pela qual ela se imiscui à trama social e à cultura afetiva própria de um grupo. Do mesmo modo, conceber separar algum aspecto da vida desse grupo dos demais sem apagar a estrutura de conjunto que lhe dá sentido.

Singularidades sociais e culturais da afetividade e suscetíveis discordâncias dos etos de uma época e lugar a outro - conforme sentidos coletivos -, são marcadas pela existência de emoções ou de sentimentos que, “traduzidos” ao “vocabulário” de outro grupo, incorrem em grosseiros erros de interpretação, pois a

[...] fidelidade aos significados visados implica a conservação do termo local para designar a singularidade do estado afetivo ou recurso a explicações, a longas perífrases a fim de discernir com sutileza e precisão [...] Além disso, cada estado afetivo se insere num conjunto de significados e de valores do qual depende e do qual não pode ser desagregado sem romper seu enredo (LE BRETON, 2006, p. 152 e 153).

Uma cultura afetiva forma, portanto, estreito tecido onde cada emoção é alocada em perspectiva no interior de uma trama indissociável: falar de emoções em absoluto - melancolia, amor, volúpia, tristeza, raiva - implica incidir certamente em etnocentrismo ao implicitamente propor, a culturas diferentes, significado comum. Em uma perspectiva semiológica musical, tem-se os “vestígios” como formas simbólicas, porque são portadores de significações emocionais tanto para produtores quanto para receptores - e porque remetem a outra coisa diversa (NATTIEZ, 2014): entre os processos “poiético” e “estésico” um “vestígio” material existe, e este não é, em si mesmo, portador de significações de imediato inteligíveis, ao mesmo tempo sem o qual as significações não poderiam existir. Confrontados com uma forma simbólica, os receptores atribuem uma rede de significações, geralmente múltiplas, à forma. E, por vezes, “equivocadas”, como tentarei esclarecer a seguir.

O paródico e emblemático episódio, citado no início deste capítulo, ilustra como o blues era compreendido por parcela da audiência “receptora”, por meio de “remissões

extrínsecas”¹⁴⁶ (retomarei mais adiante), fora do contexto negro: uma elite branca que não conseguia abarcar seus significados diversos, mas que certamente contribuiu, como formadora de opinião, para alimentar condescendentes estereótipos. Em que pese a eficácia do *signifying* (Capítulo 1) deste blues, não deveria ser difícil para alguém que compartilhe o mesmo idioma materno alcançar, pelo menos em nível semântico-poético, que uma canção que profanamente fale “*meu paizinho me embala com um balanço legal*” está longe, tematicamente, de pertencer ao repertório dos *negro spirituals*, gênero sacro (e elemento formador do blues) que traz canções como “*Sometimes I Feel Like a Motherless Child*”¹⁴⁷. O não-compartilhamento de mesmo vocabulário afetivo torna o equívoco produtivo ainda mais interessante:

“My Daddy Rocks Me with One Steady Roll”

(J. Berni Barbour)

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck
one*

I said "Now Daddy, ain't we got fun"

He kept rockin' with one steady roll

*My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck
three*

I said "Now Daddy, you a-killin' me!"

“Sometimes I feel like a motherless child”

(canção tradicional)

Sometimes I feel like a motherless child

Sometimes I feel like a motherless child

Sometimes I feel like a motherless child

*A long way from home, a long way from
home*

Sometimes I feel like I'm almost done

Sometimes I feel like I'm almost done

Sometimes I feel like I'm almost done

*And a long, long way from home, a long
way from home*

True believer

¹⁴⁶ Retomarei o conceito mais adiante, mas antecipo aqui que, contempladas tanto pela semântica quanto pela hermenêutica musicais (NATTIEZ, 2014), as “remissões extrínsecas” são direcionamentos pelos quais “a música remete ao mundo em seus aspectos os mais diversos: objetos, o movimento, tempo, sentimentos, mas também o sócio-histórico, o ideológico etc. e que são da alçada daquilo que denominamos geralmente o campo das significações” (p. 24).

¹⁴⁷ Uma vez que, infelizmente, não existem gravações de Nora Holt, inclusive desta, uma das preferidas do repertório da artista (<https://songofthelarkblog.com/2018/02/21/nora-douglas-holt-composer-critic-bombshell/>), optei por apresentar ao final, nas referências discográficas (e ilustrada em vídeo no Youtube), performance estética e temporalmente aproximada por parte da *classic blues singer* Trixie Smith, datada de 1922. Optei ainda por trazer a versão estilizada, e de 1936, de “*Sometimes I feel like a motherless child*”, interpretada pela contralto afro-americana e intérprete de concerto e ópera Marian Anderson, por julgar se aproximar mais do formato em que eram apresentados os *negro spirituals* para plateias brancas abastadas (assim como para a burguesia negra).

Conclui Le Breton (2006) que a emoção é, simultaneamente,

[...] avaliação, interpretação, expressão, significado, relação e regulamento do intercâmbio. Ela se modifica de acordo com os públicos e com o contexto (p. 210)
 [...] significado não é transmitido pelo conteúdo em si do plano, mas pela relação significante que brota da série de imagens ao espírito do espectador (p. 212) [...] o que importa é a forma pela qual a sociedade e a cultura condicionam as atuações e as turbulências da vida afetiva (p. 231).

Ainda sobre significação, nos lembra Flávio Pereira (2012) ser esta possível apenas com o consequente uso pessoal de um significado advindo de acordo tácito coletivo e se transmitida por meio de código constituído empiricamente, compartilhado e dominado por emissor e receptor, sendo essa a base mesma da funcionalidade da linguagem. Mas o musicólogo adverte que a

[...] linguagem artística pressupõe, entretanto, um ineditismo que extrapola a dimensão funcional da linguagem, que obriga a decifração num processo que exige do receptor uma extensão de suas referências, um ultrapassar e estender o seu conjunto de vivências sob o efeito da experiência com a obra de arte (cuja) mensagem jamais se esgota na estreita apreciação hedonista [...] imprescindível saber do contexto em que foi criada, e, se possível, buscar na genética da obra as referências, explícitas e implícitas, determinantes no seu processo de criação e na permanente construção do seu valor simbólico (p. 68).

No blues, essa genética remete a uma árvore genealógica cujos ramos e bifurcações remontam hereditariamente a tempos e espaços que operaram processos e discursos tão dramáticos quanto fascinantes em seus caracteres estéticos, estruturais, funcionais e significantes.

1.2. *Signifying blues songs e The Dozens: o ambíguo e matreiro blues*

Como forma de canção popular, o blues é deveras associado a dois aspectos aparentemente ambíguos: “tristeza” e “sensualidade”. Esta ampla paleta emocional guarda outro curioso aspecto: nem sempre a intenção discursiva do/a artista é clara, inequívoca, mesmo em construções textuais (aparentemente) simples. Para o escritor afro-americano Richard Wright (*apud* OLIVER, 1960), e a partir de “experiência próxima”,

[...] o aspecto mais surpreendente dos blues é que, embora repletos de um sentimento de derrota e desânimo, eles não são intrinsecamente pessimistas: seu fardo de mágoa e melancolia é dialeticamente redimido pela pura força da sensualidade, uma afirmação quase exultante da vida, do amor, do sexo, do movimento, da esperança. Não importa quão repressivo fosse o ambiente americano, os Negros nunca perderam a fé ou duvidaram de sua capacidade profundamente

endêmica de viver. Todo o blues é um vigoroso, lírico realismo carregado de sincera sensibilidade. (ps. 09-10)¹⁴⁸

Frequentemente endereçado a alguém - ao ouvinte, ao “outro ausente”, muitas vezes a ambos - o blues traz incontáveis letras repletas de metáforas e provocações e insinuações que permitem ao cantor(a) declarar todos os tipos de desejos, intenções e críticas.¹⁴⁹

Tal façanha fica mais intrigante, ambígua e (aparentemente) paradoxal, quando se encontra mesclada à sua musicalidade: são recorrentes temas de andamento mais lento e sonoridade mais “melancólica” (tons menores) celebrativas do amor carnal ou evocativamente otimistas; assim como seu inverso, em que canções mais animadamente ritmadas discorrem de forma irônica sobre relações conflituosas ou condições aflitivas. Nos fala a guitarrista Bonnie Raitt que

[...] uma pessoa numa guitarra ou *slide guitar* possui uma sonoridade tão triste e solitária como uma voz humana, podendo expressar tantas emoções diferentes, desde desejo e calor sexual até dor e traição. A guitarra é em geral um instrumento muito expressivo, havendo qualquer coisa sobre dureza e emoção, sobre a noite escura da alma.¹⁵⁰

Não é custoso lembrar e ressaltar que a técnica da *slide guitar*, que possibilita a obtenção das *blue notes* ao “deslizar” - ou “escorregar” para uma nota - pelas cordas um objeto liso, como navalha, osso ou gargalo de garrafa serrado, resultando no efeito de *bend* (“torção” das notas), com o intuito de conotar emoção, é carregada de amplas possibilidades expressivas, portanto ambígua e, sobretudo, ricamente plurisemântica.

1.2.1. *The Dirty Dozens*

Como rapidamente ventilado no Capítulo 1, na tradição do blues encontram-se diversas formas de performances ao vivo, como bravata entre casais e desafios entre *bluesmen*, que trazem forte carga de malícia e insinuações sexuais, além de exibição de virilidade. Em 1929, o *barrelhouse blues pianist* Speckled Red gravou “*The Dirty Dozen*”,

¹⁴⁸ “The most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic: their burden of woe and melancholy is a dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope. No matter how repressive was the American environment, the Negro never lost faith in or doubted his deeply endemic capacity to live. All blues are a lusty, lyrical realism charged with taut sensibility.”

¹⁴⁹ E com várias camadas de “significação”: ao cantar sobre o desejo de se vingar da “mulher má que mantém um homem acorrentado” (no original: “no-good woman who kept a man in chains” - CHARTERS *apud* DEVI, 2012, p. 692), o *bluesman* pode sugerir determinação étnica de livrar-se da opressão branca.

¹⁵⁰ “One person on a guitar or slide guitar is such a mournful lonely sound, like a human voice, that can express so many different emotions from longing to sexual heat to aching and betrayal. The guitar is a very expressive instrument in general and there was something about the starkness and soulfulness and the dark night of the soul” (<https://www.dailynews.com/2018/03/15/bonnie-raitt-brings-country-blues-to-fantasy-springs-resort-casino-and-pechanga-resort-casino/>).

que pertence a uma antiga família de músicas obscenas de blues caracterizadas por linguagem ofensiva. É adaptação musicada de *The Dozens* que, ao lado do *signifying*, é importante elemento vernacular negro: folclórico e disseminado jogo de agilidade verbal em forma rítmica e geralmente com rimas improvisadas, em que dois ou mais participantes, na frente de um grupo de pares, insultam-se mutuamente até que um desista (ou parta para as vias de fato, o que socialmente denotaria inadequada falta de controle). São insultos que focam na inteligência, aparência física, competência, status social e financeiro do adversário, cada lado visando superar o outro em destreza verbal. E também em abuso escatológico: nas observações depreciativas sobre membros da família, em particular a figura da mãe (“yo 'mama...”) ou relacionados a falta de higiene e questões sexuais (virilidade, incesto), o jogo é então chamado *The Dirty Dozens*. A presença da plateia permite nesse jogo, enquanto interação social, forma de performance e ritualização do conflito.

Não se sabe quando *The Dozens* evoluiu para uma forma musical, talvez em um estágio inicial, dada a transição natural entre a fala rítmica e o canto na cultura afro-americana (como encontrado, por exemplo, em certos estilos de pregação sulistas negros¹⁵¹). Muitos jovens “play *The Dozens*” rurais para compensar excessos hormonais de espiritualidade em competições inofensivas e alegremente pornográficas de blues cantados. Gênero cujas letras e performances carregadas de similares auto-exibições, piadas e provocações reverberam com fidelidade a tradição afro-americana do combate verbal, o blues levou essa “vertente maliciosa” para o disco já na década de 1920 (OLIVER, 1960), em forma de variação estilizada, porque solitária, sem interlocução, sobre temática performada há tempos nas *juke joints* da vida, por vezes recebendo versões mais comportadas.

Francamente libidinosas e intencionalmente malvadas, *The Dirty Dozens* tiveram vida longa e atualizações, mas sobretudo “significações”: a versão clássica da música gravada por Speckled Red, um sucesso imediato no mercado de *race records*, foi popular e familiar o suficiente para resultar em inúmeras “*answer songs*” a partir dos anos 1930 por vários e importantes nomes (MUIR, 2005). Musicologicamente falando, todas as versões de “*The Dirty Dozens*” usam uma variante da estrofe padrão de três linhas e doze compassos de blues (WALD, 2012): a primeira linha funciona como um verso, é tipicamente cantado (ou meio cantado) ritmicamente em um tom monótono, assim como no jogo folclórico original; é geralmente desacompanhado, exceto por pontuações de acordes rítmicos (*stop-time*) em um

¹⁵¹ Sobre origens, etimologia, funções e análises sobre “As Dezenas”, ver Dollard (1939); Oliver (1960); Abrahams (1962); Jones (1964); Labov (1972); Chimezie (1976); Levine (1978); Saloy (1998); Beaumont (2006); Devi (2012); Wald (2012).

acorde de tônica (I); e é de comprimento variável, mais comumente oito compassos (em vez dos quatro de um blues padrão), embora às vezes seja estendido para vinte e quatro compassos ou até mais. Os dois últimos versos de cada estrofe funcionam como um refrão, repetido com apenas pequenas diferenças entre cada estrofe. Eles estão de acordo com o estereótipo do blues de doze compassos em termos de harmonia e comprimento (cada quatro compassos). Este verso de uma linha, refrão de duas linhas mostra a conexão entre “*The Dirty Dozens*” e canções *hokum blues* suas contemporâneas como “*It’s Tight Like That*”, que compartilham estrutura semelhante e temática brejeira (SCHWARTZ, 2018).

Há uma associação particular também entre “*The Dirty Dozens*” e o estilo pianístico *boogie woogie*: o musicólogo Peter Muir (2005) lembra que a versão de Speckled Red, por exemplo, usa oitavas divididas no acompanhamento, assim como o instrumental “*Playing the Dozens*” de Will Ezell, gravado sete meses antes. Curiosamente, *boogie woogie* também é sugerido no primeiro exemplo conhecido de “*The Dirty Dozens*”, uma versão impressa de 1917 pelo compositor e pianista negro Clarence M. Jones e pelo letrista branco Jack Frost (MUIR, 2005). Enquanto as versões comerciais pré-Primeira Guerra de “*The Dirty Dozens*” atenuaram substancialmente os originais *folk* (SCHWARTZ, 2018), algumas gravações posteriores foram mais explícitas, particularmente a de Speckled Red. Mas, embora essas tenham chamado atenção por sua franqueza, as versões atenuadas também guardam considerável mérito, tanto pela excelência musical quanto pelo uso sutil de duplo sentido.

Pelo que foi escrito, é fácil perceber que houve muitas experimentações e sobretudo trocas musicais, aqui notadamente entre pianistas, sobretudo entre o final dos anos 1920 e o início da década de 1930 (DAVIS, 2003). Esse foi um período em que muitos saíram do circuito de *barrelhouses* e sobretudo de bordéis, o *locus* laboral da maioria dos pianistas - daí a predominância de repertório brejeiro e lascivo, de *hokum* e *dirty blues*, - e se imiscuíram com músicos citadinos (BLESH, 1971). Alguns eram profissionais de fato, trabalhando em teatros de *vaudeville* acompanhando as *classic blues singers* ou se aventurando em comédias musicais, atuando, sapateando etc. (como Georgia Tom Dorsey - Capítulo 4), enquanto outros tocavam quase exclusivamente em *house rent parties*. Mas, qualquer que fosse sua formação, pegavam os temas musicais ouvidos e os levavam consigo em suas viagens - de Chicago a Detroit a St. Louis -, onde quer que houvesse ávido (e pagante) público negro. Alguns pianistas eram sedentários, devido a condição física do instrumento, mas muitos estavam em movimento perpétuo, ou como vagabundos (*ramblers* e *hobos*), ou trabalhando em *honky-tonk trains*, que eram viagens promovidas pelas companhias ferroviárias, que também forneciam um piano para entreter os passageiros (sobre *honky-tonk*, ver nota 92, Capítulo 2).

Se as *Dirty Dozens* demonstram estar um pouco à margem do blues gravado formalmente em estúdio, quando cenário, contexto e função originais estão ausentes, prevalecem suas improvisações e grande apelo humorístico com a assistência quando performadas ao vivo. Assim, a obscenidade em *The Dozens* e no blues se justificam: este, enquanto poética e performance, opera preferencialmente com o *signifying*, o subentendido. Em ambos, o insulto pode ser exibição de profunda afeição e respeito travestidos de bravata, ou a ritualização do conflito. Ou seja, o *signifying* operando com grande eficácia.

2. Etnomusicológica (e hermeneuticamente) falando...

Tanto a Musicologia Cultural quanto a Etnomusicologia e a Semiologia Musical podem ajudar a pensar sobre esse estado de coisas do blues. Da Musicologia Cultural tem-se a averbação da noção de íntima relação existente entre música e sociedade e da consequente precisão de articulações acerca das razões de uma música em particular ser singularmente do modo que é: o fito seria articular a percepção estética da música com a compreensão de aspectos históricos, socioculturais e políticos. Articular, mesmo sabendo ser o indivíduo, portador de subjetividade, o foco dessa expansão do objeto musical, pois situado está em “complexa rede de incessantes e múltiplas relações sociais”, adverte Pereira (2012, p. 68), a partir de reflexões sobretudo com Lawrence Kramer, para quem também a Musicologia Cultural visa vincular elementos intrínsecos e extrínsecos do fazer musical. Bem como Rose Subotnik, que postula a transposição dos limites do objeto musical, investigando e revelando o contexto e o momento histórico em que a obra, essa um instrumento de ação e interação de um autor, surgiu, materializou-se, conduziu-se e que reações e soluções provocou.

A obra musical está, portanto, inserida em meio social, sendo parte sua, determinada e determinante (PEREIRA, 2012). Destarte, a partir do entendimento dessa “inseparabilidade” entre música e contexto (BLACKING, 2000), faz-se mister, por parte da análise musical, depositar importância nas conexões externas à obra para a sua compreensão (e da própria sociedade), assim como valorar a noção da obra musical como “fato social”, ou “fato musical total” (MOLINO *apud* NATTIEZ, 2004), abarcando todo o espaço social onde ela se materializa e se realiza. (volto à ideia de “fato musical total” no Capítulo 4).

Na esfera etnomusicológica, temos que, para o mesmo John Blacking (1983), pequenas variações de ênfase, entonação, ordem de palavras ou mesmo direção da fala, bem como a paralinguagem, estariam associadas à gramática da palavra e poderiam transmitir mudanças de significado não menos significantes do que as ocorridas pela mudança de sintaxe. Isso posto, temos no blues uma estrutura poética que torna notável o efeito complexo

e sofisticado que pode ser alcançado meramente a partir de pequenas variações de palavras, ritmo e contexto em versos repetidos (OLIVER, 1990). Poder-se-ia inferir, portanto, que são muitas as condicionantes capazes de gerar tantos “ruídos hermenêuticos”.

No terreno semiológico-musical, por seu turno, Philip Tagg (2006) diz que a semântica geralmente é útil ao entendimento da mensagem, interpretação e significado de um sistema de comunicação. Trata, notadamente, das relações entre signos, símbolos e o que eles representam. Já Charles Keil (1966) etnomusicologicamente coloca atenção na “semântica”, num nível pessoal de análise: estaria ligada à percepção e emoção, ao performer e audiência como personalidades na interação, bem como ao processo de aprendizagem. Como argumenta o também etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (2008), a música “opera semanticamente como um veículo de comunicação num determinado perímetro cultural (p. 23)”, circunscrição que aglutina e organiza materiais e elementos simbólicos: muito próximos do significado semântico, integram códigos sociais e culturais e só podem ser entendidos por indivíduos conhecedores desse código e que possuem essa competência semântica.

Ampliada em Jean-Jacques Nattiez (2004, p. 20), temos a semântica musical como buscadora das significações - afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas - vinculadas à música por parte de compositor, performer e ouvinte. Assim, o ser humano estaria capacitado a associar um fenômeno musical qualquer, graças a analogia natural e motivado entre o significante musical e o significado ao qual remete. E também pelo efeito de convenção e/ou codificação sociocultural - sejam esses fenômenos alturas, intervalos, rítmicas, escalas, acordes, motivos, frases, melismas, instrumentos - com um fragmento qualquer de seu ser/estar no mundo. Por isso Nattiez entende o *ethos* afetivo, psicológico, emocional, social, religioso, metafísico, filosófico, em função de suas necessidades - religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas - e segundo as competências simbólicas intrínsecas ao fenômeno musical.

Creio ser possível articular essa ampla pluralidade conceitual, tendo a semântica como eixo reflexivo, com os aspectos cognitivos e emocionais do fazer, performar e da recepção musical com relação ao blues, a partir do “modelo tripartite” (NATTIEZ, 1989): tem-se o nível “imaneente” materializado em notação musical que, perpassada pelo racionalismo ocidental, contemplaria cognitiva e intencionalmente a escrita de um tema e sua consequente análise internalista; mas sabe-se também dos níveis “poiéticos” e “estéticos”, que se articulam com o fazer, performar e recepcionar, e que trazem também elementos emocionais; esses, juntos decerto com a cognição, estão atrelados subjetivamente a condicionantes históricos,

sociais e culturais, que por seu turno determinariam ricas pluralidades semânticas para a compreensão e interpretação (no sentido hermenêutico) do blues.

Com o risco de desvelar o clichê e partindo de “experiência próxima”, tem-se que o blues carrega fardo tão emocional quanto plurisemântico, cujos microtons, gemidos, sussurros, risos irônicos e “piscadelas” de uma performance seriam possíveis de serem alcançados quanto maior a proximidade, real e simbólica (cultural), entre público e performer (“grupo sonoro”), e quanto o mais distante da partitura: Paul Oliver (1990) apontava que o aspecto mais negligenciado do blues era a análise do idioma como música, refletido nos interesses da maioria de autores e críticos, centrados amplamente em dados biográficos e sócio-históricos. Para ele, esse estado de coisas é resultante “da natureza imanente da música: valorizando as variações microtonais para fins expressivos, não se presta a execuções em notação musical convencional.” (p. 149)

Sobre os termos “ambíguo” e “vacilante”, assim como para a interpretação sobre tonalidade menor no blues, uma constatação: para além, ou aquém, da letra, tem-se a chance de tentar interpretar a canção por sua sonoridade. O episódio que abre o capítulo sugere que a sonoridade do blues reforçaria o equívoco: seu *sound* próprio repousa sobre gama de sete notas, da qual o terceiro e sétimo grau (e ocasionalmente o quinto e sexto) não são entoados com precisão, “vacilando” entre terças ou sétimas maior ou menor da gama ocidental. O ouvido treinado nas tradições europeias percebe tal entonação como “ambígua”, “incerta”, o que significa perceber intervalos próprios do blues como tonalidades menores: amiúde, atribui-se cultural e historicamente a essa tonalidade valor expressivo do gênero “plangente”.

Para o afro-americano, no entanto e em contrapartida, tons menores e *blue notes* - que remontariam a práticas africanas ocidentais (MILLER, 1975) - não representariam estados de espírito melancólicos: ele os utiliza, principalmente, para produzir expressão enfática, indicativa de grande perturbação, de grande e complexa emoção, agri-doce por certo, mas dificilmente binária, restrita a apenas uma nítida e unívoca emoção. Note-se, aliás, que afro-americanos utilizam igualmente essa inflexão “vacilante” - o *signifying* - na linguagem vernacular (GATES JR, 1989; FLOYD, 1995), quando há envolvimento especial seu naquilo que pretende expressar. Isto posto, quem interpreta a entonação “vacilante” do blues como sinal de estado de espírito igualmente “vacilante”, lamentoso, melancólico, de distanciamento e alienação do mundo ou deprimido, estaria usando o “ouvido” inapropriadamente: aplicando

seus hábitos culturais de ouvinte formado pela tradição europeia à percepção de estilo negro de expressão (o etnocentrismo do qual falou mais para trás Le Breton)¹⁵².

O “mal-entendido” do conteúdo é agravado pelo “mal-entendido” linguístico: *to be blue*, em secular linguagem inglesa corrente, significa “estar aflito, melancólico, desanimado” (MUGGIATI, 1995); entre afro-americanos tal conceito adquiriu sentido linguístico muito mais complexo, nuançado e diversificado. E quando temos nomeação equivocada sobre essa canção (um blues lascivo nomeado como *negro spiritual* pela matrona), a análise interpretativa fica mais densa, semioticamente repleta de “significados culturais entrelaçados” (GEERTZ, 1989) e “paramusicais” (TAGG, 2006), em que significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos.

3. Sobre usos, valores e funções

Exige-se para a compreensão da música, no entendimento do musicólogo Nicholas Cook (1992), além do pré-requisito para qualquer análise sensível, a saber, a familiaridade para com ela, a sua proveniência, origem e época e os usos aos quais destina-se. O mesmo procede assim com o blues, e mais: necessita-se interpretar os sistemas entrelaçados de seus signos interpretáveis (GEERTZ, 1989; Capítulo 1), adensando suas camadas de significações culturais. Ainda preso à reflexão sobre compreensão musical, suas camadas hermenêuticas e semânticas e seus usos, me remeto a outros dois colegas de Cook e a um etnomusicólogo.

O musicólogo e semiólogo Gino Stefani (1987), reconhecendo a ambiguidade característica dos sons - apesar de todos os sistemas, regras e usos -, e de ser a experiência musical governada por grande número de códigos articulados, propõe a busca pelos “níveis de sentido” na linguagem musical, que representam tanto a competência comum quanto a especializada, de músicos e “não-musos” (TAGG, 2011). Os “níveis de sentido”¹⁵³, dados pelos “códigos gerais” de percepção sensorial e mental; pelas “práticas sociais” de determinado grupo social; e pelas “técnicas musicais” utilizadas pelo “estilo” do autor e pela maneira de ser da própria “obra”, permitem articular elementos intrínsecos e extrínsecos (e “paramusicais”) assim como abarcar “experiências próximas” e “experiências distantes”. No

¹⁵² Importante resgatar, do Capítulo 1, o recurso do falsete, que na cultura afro-americana denota não apenas fragilidade ou carência emocional, mas também virilidade e masculinidade. Conferir “*Whoopee Blues*”, com King Solomon Hill (1932) <https://www.youtube.com/watch?v=dGLJEuS9gwI>

¹⁵³ “código geral”: esquemas cognitivos, motivações e atitudes antropológicas, convenções básicas através das quais percebemos ou construímos ou interpretamos cada experiência (sonora); “práticas sociais”: projetos e modalidades de produção tanto material quanto simbólica dentro de uma sociedade específica; “técnicas musicais”: teorias, métodos e artifícios que são mais ou menos específicos e exclusivos das práticas musicais; “estilos”: períodos históricos, movimentos culturais, autores ou grupos de obras; “opus”: obras ou eventos musicais únicos em sua individualidade concreta.

caso da relação do *hokum blues* entre pesquisadores e público *outsider* (a matrona), de um lado, e músicos e público *insider* (o poeta) do outro, essa percepção sobre a necessidade do domínio mais amplo possível dos “níveis de sentido” torna-se premente.

O outro autor é Richard Middleton (1990), em diálogo com o linguista Roman Jakobson. Uma vez que a canção é um complexo sistema de “signos”, e as várias funções comunicativas estão sustentadas em vários graus por signos que a compõem, Jakobson defende que elas estão mais ou menos presentes simultaneamente em toda mensagem (mas que uma domina as outras). Partindo das “funções da linguagem” propostas por Jakobson - referencial, emocional, imperativa, fática, metalinguística e poética -, e cotejando as ideias do filósofo/sociólogo/musicólogo Theodor Adorno acerca de “valor de uso” e “valor de troca”, o musicólogo propõe uma “tipologia de valores”¹⁵⁴ envolvidos na canção popular. Supondo que os “valores” só podem aparentemente ser avaliados em relação aos interesses envolvidos, não havendo um ponto de perspectiva objetivo e fixo a partir do qual possam ser mapeados e classificados, ele assim os elenca: “valores posicionais” (a maneira como os gostos e valores individuais se cruzam com as normas do grupo); “comunicativos” (a música “diz algo”); “rituais” (criação de solidariedade, consciência dos problemas cotidianos); “técnicos” (explicitam como a música é feita, tornam familiar seus códigos, normas e fórmulas); “políticos” (podem ser expressão de identidade ou protesto); e “valores eróticos” (a música envolve, energiza e estrutura o corpo, sua superfície, músculos, gestos e desejos). Interessante pensar o (erótico e o humor no) *hokum blues* a partir dessas “tipologias”, notadamente a última, cuja “função conativa” ou “apelativa”, com ênfase no destinatário, de modo a persuadi-lo através da mensagem transmitida.

Por fim, Alan Merriam (1964). Considerando a música como comportamento e parte funcional e integrante da totalidade da cultura humana que reflete a organização da sociedade em que se insere, tem-se que o som musical é o resultado de processos de comportamento humano modelados por valores, atitudes e crenças das pessoas de uma cultura particular. Com uma abordagem investigativa, portanto, para além dos componentes estruturais, o etnomusicólogo posiciona o fazer musical no seu “contexto social total”, valorando assim a noção de obra musical como “fato social”, ou “fato musical total” (MOLINO *apud* NATTIEZ, 2004), abarcando todo o espaço social onde ela se materializa e realiza. Merriam já estabelecera que estudar a “função” da música vai além de saber “o que” ela “é”: deve-se compreender “o que representa” às pessoas; e “como” “função pode significar a eficiência

¹⁵⁴ “Valores comunicativos” (similar às funções emotiva e referencial de Jakobson); “rituais” (função fática); “técnicos” (função metalinguística); e “políticos” (funções fática, emotiva e referencial).

específica de qualquer elemento onde ela preencha as demandas de uma situação, ou seja, onde seja capaz de responder a uma necessidade objetivamente definida” (MERRIAM, 1964, p. 211). Ainda Merriam: ele estabelece diferenciação entre “uso”, como relativo à situação na qual a música é empregada na ação humana, e “função”¹⁵⁵, que se refere às razões do uso ou emprego da música e aos propósitos mais amplos a que esse emprego serve. Isto é, parte dos diversos usos e chega às funções que a música exerce na sociedade. O uso da música evidencia os vários modos pelos quais a música é empregada socialmente: as práticas cotidianas do seu exercício, isoladas ou em conjunto com outras atividades. A elas também poderiam ser acrescidas as significações emotivas ou simbólicas advindas dessas práticas.

Se o som, *per se*, é insuficiente para conduzir o sentido pretendido, então quaisquer sentidos extraídos da música derivariam de associações extrínsecas: “remissões extrínsecas” (NATTIEZ, 2004), “extramusicais” (MONELLE *apud* MUKUNA, 2008) ou “paramusicais” (TAGG, 2006). Talvez resida aí o “equivoco produtivo” referente ao blues: a imagem do performer negro simbolizaria à paternalista e complacente audiência branca a versão afro-americana do “bom selvagem rousseauiano”, atavicamente sensível ao peso e dores do (seu) mundo. A economia dos signos corporais e gestos emocionais de herança europeia (VALVERDE, 1993), também reverberavam na construção perceptiva do negro e sua música, um outro exótico, emotivo e sofrido; exagerado, infantil e rude; mesmo primitiva, exótica e selvagem, aqui cotejando a “negrofilia”, o outro lado da mesma moeda estereotipada e “estereotipante” (Introdução). Não seria prudente esquecer, e Pereira (2019) lembra, que a história nos mostra estar a obra “além do seu criador, seja no plano espacial, temporal ou simbólico” (p.135): ao fim e ao cabo, seu potencial de sentido se encontra menos no bloco de intenções do compositor/performer e mais na recepção do grupo social e se renova nos significados socialmente atribuídos, notadamente se alóctone.

Tem-se que ter em mente que, por parte dos artistas negros, talvez residisse aí certa conveniência, ao possibilitar ingresso material (econômico, social) e simbólico (cultural) ao universo branco, sem grandes “fricções étnicas” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1962), até

¹⁵⁵ Em que pese o caráter funcionalista (FREIRE, 2010) e algo etnocêntrico (MOURA, 2004), em que as funções seriam tão mais importantes quanto mais iletradas as comunidades (“há sociedades iletradas em que a música é usada exclusivamente com a função de entretenimento” - p. 212), a categorização de Merriam acerca das “funções sociais da música” ainda me é instrumental útil e “boa para pensar” a amplitude e penetração social dessa manifestação. E ele mesmo ressalta serem essas categorias não excludentes (ou seja, um mesmo evento musical pode desempenhar duas ou mais funções) e que elas têm intensidades diferentes nas diversas sociedades e em momentos históricos distintos, e que essas categorias podem ser condensadas ou expandidas. Seriam dez as categorias principais: 1) função de expressão emocional; 2) de prazer estético; 3) de divertimento; 4) de comunicação; 5) de representação simbólica; 6) de reação física; 7) de impor conformidade às normas sociais; 8) de validação das instituições sociais e dos rituais religiosos; 9) de contribuição para a continuidade e estabilidade da cultura; 10) de contribuição para a integração da sociedade.

porque raros parecem conseguir, demonstrar ou querer, adensar as camadas de significação de sua própria arte, uma vez que seus criadores a definem de forma lírica, emocional (Capítulo 1, item 2). Mesmo na bibliografia¹⁵⁶ de segunda mão disponível, os primeiros e canônicos escritos de folcloristas, musicólogos, sociólogos e historiadores, padecia de igual problema: estavam recheadas com dados históricos questionáveis e informações pouco fidedignas, graças à falta de documentação de referência, às limitações etnocêntricas dos escribas e, sobretudo, aos próprios artistas, quando as entrevistas sobre o blues se tornaram uma forma de interpretação em si mesma. Relatos de pioneiros - como os dos já mencionados Big Bill Broonzy (Introdução) e Leadbelly (Capítulo 1) - reforçavam esse estereótipo do blues lamentoso, binário, rudimentar, para satisfazer a idealização de pesquisadores e plateias românticas, o que acabou por sedimentar o senso comum ao entrar na literatura clássica do gênero. Ou, no caso de Thomas Dorsey e o *hokum blues*, ratificavam opiniões pejorativas (retomarei mais adiante, quando da “análise tripartite” de “*It’s Tight Like That*”).

Adensando ainda mais essa reflexão, tem-se a concepção de que certas experiências sociais credenciariam seus atores a descrevê-las, ou seja, a delicada e complexa ideia de medir a credibilidade de um discurso/narrativa pelas credenciais de seu autor: nesse caso, tais credenciais acomodam a presença, na biografia deste, de uma experiência pessoal e direta, vivencial, que a um tempo informe e justifique a narrativa. Esse credo da defesa de que o protagonista necessariamente passou pelo que se propôs a narrar, no entanto, nos alerta Borges (2019), habilita somente uma classe de pessoas como sendo apta para ao relato. Daí emerge um embaraço epistemológico: a primazia de certos atores sociais no acesso a um tipo de conhecimento que, mais adiante, justificará uma narrativa histórica. A essa primazia Borges chama, calcada no sociólogo Robert Merton (1972), de “privilégio epistemológico”.

Fenômeno localizável na produção historiográfica sobre o blues (mas não exclusivo: é usual inclusive no senso comum a prerrogativa de que somente dado grupo é detentor único de determinada vivência), a ideia sugere a seguinte relação de causalidade: primeiro, vive-se algo de significativo denominado, de modo vago, “vivência”; ao fazê-lo, conhece-se e aprende-se do que trata essa vivência; e, finalmente, pode-se falar e descrevê-la: “não somente podemos como e, se o fizermos, teremos a garantia de que o relato será correto e fiável” (BORGES, 2019, p.03). Mas essa posição traz alguns problemas: (i) mesmo se consideradas didáticas, não há garantias de que conhecer experiências garantem sua “correta descrição”

¹⁵⁶ Ver Blesh (1949); Chase (1957); Hart (1910); Johnson (1927); Lomax (1938); Odum e Johnson (1925); Odum (1926), Stearns (1964); Thomas (1926); Ulanov (1957); White (1928) e Work (1915; 1940).

(uma ideia em si problemática); (ii) a relação causal entre relato e experiência denota que o único método para verificar a correção do relato seja contrapondo-o às suas causas, isto é, à vivência, sempre privada e idiossincrática; (iii) o autor da descrição seria a um só tempo “advogado” e “juiz”, comprometendo assim a arbitragem sobre a correção universal do relato.

Assim, não me parece exagero inferir, e Geertz (1997) talvez corrobore, que o sujeito que escreve sobre uma “experiência distante” a partir do relato de atores locais, *insiders*, pode estar se valendo de narrativa construída artificialmente sobre uma “experiência próxima” que, internalizada através da prática cotidiana, se materializa em relatos que os nativos imaginam que o etnógrafo quer ouvir, ganhando mesmo foro de “autenticidade”. O jornalista Mark Humphrey (1993) lembra que muitos estudantes brancos da década 1960 - antes das exitosas etnografias de Keil (1966), Ferris (1978) e Evans (1982) - limitados ainda a questionários, preferiam entrevistar pesquisadores, *scholars* e seus próprios professores, em vez de buscar diretamente as fontes primárias (muitos pioneiros *bluesmen*, inclusive, ainda estavam vivos e “disponíveis”). Esses alunos argumentavam que os *bluesmen*, malandramente, respondiam o que achavam que os acadêmicos queriam ouvir, sendo assim dúbios, contraditórios, pouco críveis; respostas que mudavam no dia seguinte, segundo humor dos *bluesmen*, que ofereciam dados biográficos vagos, relatos artísticos auto-exultantes, ora para se divertir, para conformar e/ou enganar, ora para elevar sua posição na história do blues, algo certamente valioso socialmente para seus interlocutores. Como bem resumiu o *blues scholar* Dick Waterman: “quando você fala com os velhos *bluesmen*, eles vão dizer o que acham o que você quer ouvir” (*apud* HUMPHREY, 1993, p. 364). Enfim, antes triste, romântico e digno de empatia, a lascivo, transgressor e provocativo, se assim o jogo dialógico exigir.

Para concluir esse tópico, recorro a Marana Borges (2019), que retorna trazendo instigante discussão entre historiadores sobre o conceito de “distanciamento histórico”, a saber, uma passagem do tempo bastante o suficiente para permitir que o estudo do passado remoto aconteça com maior objetividade e desprendimento emocional. De um lado, alguns defendem ser inevitável a saturação do gênero do testemunho para a historiografia, à medida que a sociedade se afasta dos eventos do passado recente relatados e inclusive com a paulatina morte das testemunhas oculares: “velhos mitos e estereótipos estão sendo superados, graças tanto à pesquisa histórica factual de perfil profissional quanto ao [...] desprendimento político que o ‘distanciamento histórico’ possibilita” (FICO *apud* BORGES, 2019, p. 09). Tal definição, contudo, pode ser enganosa: a outra ponta do debate critica o modo naturalizado de se perceber o distanciamento histórico como algo objetivo, além de consequência inevitável

do passar do tempo: deve ser considerado o caráter de construção dessa distância, inerente a toda relação estabelecida com o passado, e que vai da “proximidade mais imediata” ao “desapego” (“*immediacy*” e “*detachment*” - PHILLIPS *apud* BORGES, 2019, p. 09). O distanciamento histórico não poderia ser alcançado linearmente e nem somente ser calcado na cronologia dos anos que passaram: é processo que implica, em sua construção, numa sucessão de fatores e tensões de ordem ideológica e afetiva, cognitiva e formal da linguagem.

Uma lição possível a ser apreendida sobre a historiografia (do blues): a necessidade do rigor analítico e hermenêutico sobre as narrativas, relatos e fontes.

4. “Notas bárbaras”

Apesar da forma ilusória e relativamente simples, rígida e limitada (HUMPHREY, 1993), o que amiúde dá a impressão ao incauto de que “todos são iguais”, o blues reconfigurou a música popular ocidental: o atrativo desembaraço, sensual proximidade e peculiar franqueza tornaram-no a estrutura de canção mais usual que permitiu a artistas de vários gêneros e gerações a adotassem como parte de seu som. Sempre “o mesmo” e sempre mutante, se espraiou por grandes atualizações musicais, sendo portanto que sua onipresença e multiplicidade tornam difícil sua definição, algo cambiante, por vezes conflitante e, sobretudo, pródiga (a sua definição) em “equívocos produtivos” que, (auto)condescendentes, alimentam definições, concepções e percepções convenientes, simplistas e estereotipadas. Buscar entendê-lo pede a análise dele como gênero musical e como *continuum* (conjunto de estruturas e recursos estilísticos), pois sua história caracterizou-se pela extensão das características “sintáticas” próprias a outros gêneros, o que complicou a delimitação do que entendemos ou não por “blues” (WALD, 2012; Capítulo 1). Seria este um momento oportuno para tratar da discussão acerca de “gênero” e “estilo musical”.

4.1. Gêneros e estilos

Como discorrido no Capítulo 1, a quantidade de intérpretes já elencados como artistas de blues é grande e heterogênea, sendo as decisões resultantes para uns e outros do que seja considerado blues ou *folk*, jazz ou *pop* são permeadas de estranhas contradições e confusas clarividências quanto a seus contornos e limites¹⁵⁷. Para o músico Felipe Trotta (2011), a música popular fez invadir um fenômeno comunicativo, um processo cuja principal evidência

¹⁵⁷ Billie Holiday é bom exemplo: ela é tipicamente reconhecida como cantora de jazz pela crítica, assim como que, para o ouvinte médio, suas interpretações podem ser alocadas nas prateleiras “blues” ou “popular music”.

é o reconhecimento dos gêneros musicais: “os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (p. 01). Um gênero musical não se define apenas por seus elementos estruturais internos, mas por uma complexa gama de componentes sócio-histórico-geográficos. O blues é um gênero musical que possui amplas e ao mesmo tempo sutis facetas: *vaudeville-blues*, *string/washboard/jug bands*, *classic blues singers*, *boogie woogie*, *hokum blues* etc., todas retratando diferentes períodos, regiões e grupos sociais. Ou estilos.

Para o musicólogo Allan F. Moore (1993), estilo refere-se ao modo de articulação dos gestos musicais, enquanto gênero refere-se à identidade e ao contexto desses mesmos gestos: “essa distinção pode ser entendida nos termos de ‘o que’ é permitido se fazer em uma obra de arte (gênero) e ‘como’ ela é articulada (estilo)” (p. 21)¹⁵⁸. O termo “estilo” tem a ver com a “maneira” de realizar e não com a “essência”: Moore lembra que gênero, ao enfatizar o contexto dos gestos, alude mais usualmente à “estésica”, enquanto estilo, em sua ênfase sobre o modo de articulação, pertence mais comumente à “poiética”; diz que, se gênero organiza uma experiência prescritiva, estilo ordena uma vivência descritiva. O estudioso comenta também que, normalmente, enquanto gênero é associado a características restritivas, estilo é relacionado a um grau de autonomia negociável, colocando em xeque o rigor científico-acadêmico da historiografia musical eurocentrista, que busca fixar cada estilo musical a partir de forma predeterminada. Penso que o *hokum blues*, se considerado, de forma algo arbitrária, como um estilo surgido em contexto histórico-geográfico específico (a Chicago dos anos 1920), ele articulou-se a uma “poiésis” em que é possível descrever as negociações de seus criadores com os instrumentais musicológicos que rodeavam seus ambientes culturais.

Segundo o sociomusicólogo Simon Frith (1987), são os gêneros que determinam como as formas musicais são apropriadas para construírem “sentido” e “valor”, que determinam os vários tipos de julgamento, que por seu turno determinam a competência dos diferentes grupos sociais e suas “matrizes culturais”, em relação, de tecer considerações. Relações sociais permeadas de julgamentos de valor e avaliação de diferenças, cenário em que conhecimento musical se molda segundo experiências pessoais e negociações realizadas durante esse processo ativo de elaboração de uma estética musical pessoal, mas indissociada do “grupo sonoro” do qual o sujeito sociocultural é egresso.

É através dos gêneros que experimentamos a música e as relações musicais, que unimos o estético ao ético. Assim sendo, a classificação do universo musical em gêneros

¹⁵⁸ “The distinction approximates to that between the ‘what’ of the meaning of the song (genre) and the ‘how’ it is articulated (style)”.

representa espécie de tradução entre os sistemas simbólicos da produção e performatividade, de apreciação e consumo, estabelecendo “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção” (JANOTTI JR, 2006, p.39). Nas palavras do etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (2000), a construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas categorizações e classificações e expectativas, por parte dos *insiders* de determinada tradição. Penso poder aqui acrescentar a capacidade de reconhecer, e assim tentar arbitrar, os limites musicais de um gênero, de identificar quais elementos musicais são “permitidos” de ser utilizados. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo “grupo sonoro” envolvido.

A definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo. Para o musicólogo Franco Fabbri (2017), gênero musical é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente” (p. 08). Tais regras seriam compostas de determinantes técnico-formais (melodia, harmonia, arranjo etc.), semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos, e estariam diretamente relacionadas a uma determinada “comunidade musical”, que “não necessariamente coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos” (*op. cit.*, p. 09), isto é, representam antes uma associação imaginária ao conjunto de “regras” características daquele gênero. Para Trotta (2011), a definição de Fabbri se mostra tão atrativa quanto útil na medida em que convida a isolar os “eventos musicais” de uma determinada experiência musical - penso aqui nos “musemas” de Tagg (2006) -, identificando convenções sócio-sonoras (regras) que colaboram para a associação mental (e também corporal e afetiva) de grupos culturais em torno de certa prática musical. Assim, a construção de uma classificação de gêneros musicais seria um processo ativo, resultante de diversas associações.

Já Frith se mostra ainda igualmente útil ao conduzir a reflexão para outra categoria importante para meu estudo e que aqui retorna, de uma perspectiva sócio-histórica para agora sócio-musical, a saber: a “autenticidade” (capítulos 1 e 2). Ele destaca (1987) que, para determinados gêneros a autenticidade torna-se um significativo valor crítico que dá norte ao consumo musical; em especial, para indivíduos ligados mais intensamente às “comunidades de gosto”, que conjuram com mais ímpeto a autoridade das citadas “regras de gênero” (FABBRI, 2017) para legitimar ou desqualificar (gostar ou desgostar) determinados produtos

da música popular. Um julgamento musical que é necessariamente um julgamento social e histórico, frise-se: convenções ideológicas, nesse bojo, configuram relevante parâmetro na apreciação musical, a ela somando-se convenções sonoras e performativas, sendo um terreno no qual a relação com os gêneros pode tornar-se algo tensa e conflituosa, permeada de negociações e narrativas.

A problemática fica explicitada na escrita historiográfica do gênero musical: o que acontece com os gêneros ao longo do tempo é parte crucial de sua “significação”, assim como a autoconsciência do gênero deriva em primeiro lugar de um relato, geralmente mítico ou uma “tradição inventada” (HOBBSAWM, 1997) de seu próprio passado. A crise se anuncia quando o relato acadêmico é escrito a partir da mítica dos comentadores, sendo assim a história do gênero reescrita em termos de um novo, e ainda mais legitimado, purismo. E essa problemática historiográfica - diacrônica - acerca do gênero musical dialoga com a questão sociológica - sincrônica - do blues: enquanto manifestação sócio-musical, esse gênero buscou posicionar-se no que Bourdieu (1996) tratava como “campo artístico”, conceito operativo basilar para a compreensão de que a criação artística só é possível através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público, operadas por agentes como crítica e imprensa. O blues estava, então, situado nesse “campo”, isto é, num lugar repleto de mediações e negociações e conflitos entre os agentes - historiadores e folcloristas inclusos - que o integravam e que buscavam manter ou alcançar determinadas posições, assim como legitimar narrativas, obtidas pela disputa de capitais específicos.

Voltando à seara historiográfica, o historiador cultural Karl Hagstrom Miller (2010) contribui ao trazer o conceito de “som segregado” e a ideia das músicas folclórica e popular como invenções ideológico-mercadoológicas. Ele argumenta que as categorias herdadas para pensar e falar (especificamente) sobre a música sulista estadunidense têm pouca relação com as formas como os sulistas *insiders* tocaram e ouviram música por muito tempo. Essa música - na prática, um complexo fluido de sons e estilos - foi reduzida a série de gêneros distintos ligados a identidades raciais e étnicas particulares: o blues era negro; a *country music*, criação branca rural. Na década de 1920, essas representações foram divulgadas em coleções de canções folclóricas e catálogos de *race* e *hillbilly records* produzidos pela indústria fonográfica. Tais ligações entre raça, região e música eram tão novas quanto arbitrárias: artistas negros e brancos tinham tocado não apenas blues, baladas *folk*, *ragtime* e música de *string bands*, mas também baladas sentimentais populares nacionalmente, *minstrel songs*, músicas da Tin Pan Alley e sucessos da Broadway. Para Miller, os estudos folclóricos e a indústria da música ajudaram a criar uma “linha de cor musical”, um paralelo cultural à “linha

de cor física” que veio a definir o *South Jim Crow*. O “som segregado” emergiu lentamente através das interações entre músicos do Sul e Norte: de um lado, gravadoras buscavam penetrar em novos mercados no Sul e além; de outro, folcloristas acadêmicos tentavam explorar a música sulista para obter a “essência da civilização humana”.

Fazendo minhas as indagações anteriores de Frith e Miller, a questão crítica, sobretudo na música folclórica, torna-se o que pode ser chamado de “autenticidade formal”: o/a artista ou canção obedece às regras musicológicas e/ou étnicas do gênero? Boa parte do consumo/apreciação do blues, notadamente nos seus primórdios de estreita ligação com a canção folclórica - negra e branca -, pressupõe um conjunto de determinados posicionamentos ligados a um certo espaço de autenticidade em oposição ao que seja considerado “cooptado”, segundo parâmetros que variam conforme contexto e que estabelecem diálogos com uma historicidade dos cânones preestabelecidos. Inspirado em Frith e indo de encontro aos folcloristas, posso pensar numa forma de blues, ou *folk-blues*, denominada “autêntica”, caracterizada pelo músico masculino do *Deep South*: o objetivo desse estilo é desenvolver convenções musicais que se tornem padrão de “autenticidade”. Como ouvintes, somos arrastados na direção de uma certa forma de realidade: isso equivale a viver no *Deep South* e travar contato com uma música que atinge a essência da alma atormentada do homem.

No contexto de entrada do blues na indústria musical, a ideia de autenticidade vai firmemente de encontro ao conceito de música popular massiva que, resumidamente, pode ser compreendida como o resultado de uma articulação entre a canção folclórica/popular (*folk-blues* e blues autoral) com os sistemas midiáticos de gravação e reprodução desenvolvidos industrialmente, ainda que de forma incipiente. O entendimento é indissociável dos mecanismos de circulação implantados e dos modos específicos relacionados ao seu consumo - rádios, *jukeboxes*, armazéns, reembolso postal - assim como da “produção de sentido” que perpassa todos esses processos (JANOTTI JR. *apud* SILVA, s/d). O antropólogo Jesus-Martin Barbero (1997) contribui com a reflexão quando valoriza as práticas culturais populares no espaço urbano, incluindo o consumo e os usos dos produtos da indústria do entretenimento, contrapondo-se, assim, ao folclorismo que reverencia somente o universo do popular-rural, adornando-o uma autenticidade idealizada, romantizada, mesmo inventada.

Fechando este tópico, e com o desejo de não soar redundante, penso ser prudente fazer uma distinção de folclore, ancorado nos entendimentos tanto do historiador Lawrence Levine (1977) quanto do folclorista Alan Dundes (1966), operada entre a visão tradicionalista e da revisionista: a primeira enxerga o folclore como campesinato pré-industrial isolado, uma cultura popular não-escolarizada e criada espontaneamente, criação ameaçada à medida que

os produtos baratos e de mau gosto da cultura de massa comercial corroem os alicerces da vida tradicional. Já os folcloristas revisionistas dos anos 1960, em coro com historiadores, enfatizam a música folclórica como um “processo”, a interação entre os povos marginais e as canções que cantam, seja qual for sua origem: absorvida no berço, cantada no campo ou aprendida com a vitrola ou *jukebox*. Para Dundes (1966), canção folclórica é qualquer música por meio da qual um povo expressa suas próprias necessidades e valores, sendo o próprio povo qualquer grupo formado por qualquer motivo por pessoas que compartilhem pelo menos um fator comum e que tragam algumas tradições que chamam de suas.

5. Características sintático-semânticas do blues

O semiótico Chales Morris (1976), partindo da proposta semiótica de Charles Peirce, distingue três dimensões do signo: “sintático”, “semântico” e “pragmático”, de interconexão complexa e conflituosa, e leva em conta a lógica de cada conjunto de “textos” sujeitos a análise. Keil (1966), por seu turno, vincula a análise do nível “sintático” ao contexto cultural e descreve-a segundo consistência e congruência estilísticas, condizente aos elementos discursivos e regras que os governam: a “sintaxe” trata de relacionamentos que são estabelecidos no nível de signos ou expressão. Se “expressão” é tal como uma “arquitetura de vários níveis” (PEDRO, 2012), que origina série de categorias de diferentes ordens e hierarquias, na música não caberia uma “hierarquia sintática”, pois todos os elementos estão em interação e contribuem com suas características para o resultado final. O uso de sintaxe, assim como a métrica ou escolhas lexicais, contribui para a identificação de um gênero musical e não menos para a individualização do estilo de um único autor. Tanto na música quanto na letra os diferentes níveis de complexidade são expressos na sintaxe, considerada no sentido mais amplo do relacionamento entre as partes.

Ao juntar tal esquemas classificatórios à música, poder-se-ia entender melhor as diferentes dimensões do blues. Assim, pensar numa “arquitetura de vários níveis” é possível: no caso do blues, têm-se como características sintáticas mais decisivas: “escala blues” e *blue notes*; progressões harmônicas e estrutura lírica; tonalidade; acorde combinando as terças maior e menor; vibrato; “grito”; falsete; “chamada e resposta”; *riff*, todas categorias padronizadas, modelos de aproximação geral nem sempre contemplados explicitamente. Portanto, não devem ser considerados como valores indissociáveis, mas elementos comuns e fundamentais à tradição do blues.

5.1. “escala blues” e *blue notes*

Criada no contexto escravagista (STEARNS, 1964), a “escala blues” caracteriza-se pela incorporação da *blue note*, célula básica do blues que empresta fascinação especial à estrutura harmônica, melodias e improvisações: resultantes da confrontação de dois sistemas acústicos, o pentatônico e o tonal (temperado), são notas da escala melódica europeia, que no blues se cantavam e tocavam frequentemente com aumento ou descida de tom, tentativa dos músicos negros de tocar o que cantavam (CHARTERS, 1993), de adaptar estes quartos de tom da música africana ocidental a instrumentos europeus (especula-se também a superposição da escala africana e europeia resultando em duas áreas “incertas”, áreas *blues* - MUGGIATI, 1985). Rápido, mas não sem conflito, assimilaram o sistema tonal, sendo que apenas duas notas da escala permaneciam ainda com entoação “dúbia” (“vacilante”). Por exemplo: em um sistema pentatônico, no qual estão ausentes os intervalos de semitom, poderíamos pensar que os primeiros músicos de blues não deixavam preciso se cantavam as notas mi ou mi bemol ou si ou si bemol (respectivamente, os intervalos de terça e sétima, maior ou menor, de uma escala iniciada na nota dó). No sistema acústico ocidental, porém, o terceiro grau da escala é que decide a tonalidade de uma música, isto é, se ela está composta em tonalidade maior ou menor.

Quando *hollers* ou *work songs* eram interpretadas sem acompanhamento, usava-se a escala pentatônica: passando por alto a terceira e sétima notas da escala, de modo que não podia ser reproduzida de forma exata no papel, eles “mordiam” essas notas abemoladas, isto é, decresciam de meio-tom, oscilando entre tons maiores e menores, e que imprimiam tom ou caráter harmônico-melódico “pungente” às canções (ELRICH, 1977), seja em termo rápido ou lento. A tonalidade *blues* resulta portanto da adição dessas duas *blue notes* à escala musical comum. Quando acessaram instrumentos (europeus, destinados à escala diatônica), afro-americanos incorporaram sua própria escala musical a eles, mudando-a em última instância.

Uma característica do blues é que este quase nunca usa um real modo menor. Ao mesmo tempo, existe um *continuum* de configurações maior/menor que se acham na maioria das composições. Pianistas, por exemplo, encontram maneiras de conseguir variação rápida entre maior e menor, tocando no modo maior ou menor, algumas vezes o maior na mão direita seguido do menor na esquerda, configurando algo do “sentimento” harmônico na ambiguidade: passaram a usar, em tonalidades maiores, conduções melódicas menores, o que resultava nesse especial “colorido” harmônico (BERENDT, 1975). No início, alguns chamaram as *blue notes* - chocantes a ouvidos não-iniciados - de notas “rebeldes”: *dirty notes*, no jargão dos músicos. Ou, como comentou o chefe de orquestra branco Rudy Vallee, em 1930 (e trazendo para cá a explicação do título do item 4 deste capítulo):

Toquei certa nota de qualidade *bárbara* no meu sax, muito suavemente, e fiquei atento ao efeito sobre a assistência, um vivaz soerguer de pernas e pés (*apud* STEARNS, 1964, p. 19).

Na medida em que podem ser expressas em notação europeia, muitas melodias de blues são baseadas na “escala blues” pentatônica, frequentemente usada por artistas da África Ocidental (STEARNS, 1964; MILLER, 1975), consistindo na primeira, na terça bemolizada, na quarta, na quinta e nos sétimos graus bemolizados da escala maior europeia - o terceiro e o sétimo graus bemolizados, em particular, são frequentemente chamados de *blue notes*. Mas, lembra Elijah Wald (2012), como acontece com qualquer descrição que usa termos europeus formais para descrever estilos não europeus, esta seria uma simplificação: qualquer bom cantor de blues usa uma ampla gama de “microtons” e se move entre eles com uma liberdade e sutileza que não podem ser capturadas na notação ocidental. Muitos dos instrumentos de blues mais populares - a guitarra *slide*, a gaita, o saxofone e a guitarra convencional tocada por virtuosos dobradores de notas - são preferidos especificamente porque podem tocar aqueles tons “intermediários”.

5.2. Estruturas harmônica e lírica

Esmiuçando e esticando mais um pouco a malha definidora, o blues caracteriza-se por ter uma progressão harmônica básica, que serve como uma articulação, e uma parte cantada poética, cujo *chorus* ou verso geralmente cai num padrão 4/4 de 12 compassos, em torno de três acordes: tônica, subdominante e dominante. Compassos divididos em três partes de “chamada e resposta” com esquema de rima geral AAB, embora existam variações por contração - oito compassos - ou expansão - 16 ou mesmo 24 compassos (KEIL, 1966) -, assim como têm-se estrofes nos esquemas AAA; AA; AB; AA; AB; BB; B. Paul Oliver (1990) lembra inclusive que, na virada do século XX, quando o blues ao violão estava se tornando moda entre os artistas negros do Sul, as estrofes de blues aparentemente consistiam em declarações de conversação repetidas três vezes, ou seja, estrofe AAA. Esses compassos, muito irregulares, dão lugar a uma resposta do instrumento, e essa interação entre canto e parte instrumental é outra característica do blues, (ou da música afro-americana): o instrumento prolonga ou imita a voz humana (HERZHAFT, 1986).

A peculiar estrutura do blues (geralmente empregando longas frases vocais de dez pulsos, no inglês chamados de *beats*) permitiu que as canções de blues existissem como uma série de frases completas ajustadas a uma melodia escassa. À medida que o blues caminhou para estrofes de letras rimadas, dispensadas em forma de dístico (estrofe mínima, composta de

dois versos; parêntese) com a primeira linha repetida, eles mantiveram sua relação inicial com a fala sem adornos. Convém lembrar que o verdadeiro assunto de tais canções era o próprio cantor, sempre na vanguarda de suas letras, ainda que de modo indireto, por vezes pouco claro: um blues normalmente envolveria declarações discursivas desconexas na forma de versos unidos por rima, e não por um tema ou tópico expresso (OLIVER, 1990).

A estrutura de 12 compassos tem sido amplamente usada em outros gêneros que têm “estrutura blues”, como o jazz, mas usam diferentes tratamentos de outros elementos sintáticos, em relação aos estilos com os quais é combinado. Portanto, ela não é suficiente para indicar diferenças entre o que um e outros consideram o gênero blues, sendo decerto útil para distinções gerais. Porém, o que melhor define estilos específicos de blues, defende Keil (1966), são variações de “textura” (a maneira com uma voz se relaciona entre si, acompanhamento instrumental etc.), estes elementos também sintáticos. Essa variedade de tratamentos de uma “estrutura blues” típica tem correlação conflitante de significados sociais: para alguns, tudo seria suscetível a ser descrito como blues; outros defendem diferenças e estabelecem limite variável em relação ao que é ou não blues: para Murray (2017), o tratamento com ornamentação excessiva, o uso de certos efeitos, sentimentalismos ou exagerado virtuosismo técnico seriam rejeitados por contrariar o “mesmo blues”, normalmente em termos de “sentir a experiência terrena do blues” (p. 51).

Definir o blues a partir de estrofes e compassos decerto oferece a vantagem de satisfazer a análise, eurocêntrica, que procura convenientemente fixar cada gênero musical a partir de forma pré-determinada (MILLER, 1975), uma “experiência prescritiva”, se voltarmos a Moore (1993). Tal definição, em termos musicais europeus, foi rechaçada por LeRoi Jones (1964), por “colocar a carroça antes do cavalo: o fato é que [estas] são tentativas de explicar um sistema musical em termos de outro, de descrever uma música não diatônica em termos diatônicos” (p. 34). O embaraço é que grande número de peças afro-americanas ficaria de fora dessa regra, músicas que, sem deixar de pertencer à tradição do blues, não respeitam, por exemplo, o esquema normativo de três versos e 12 compassos (CHASE, 1957). Se levados em conta o número de variantes e, mormente, as diferenças básicas peculiares, não caberia falar de exceções que confirmam a regra, pois a própria “regra” não passa de “exceção”, a saber, “uma forma de blues definida por condições específicas e particularmente correntes” (MILLER, 1975, p. 34).

Mais que a forma, no sentido de modelo, seriam fator característico determinante no blues, além da textura, a entonação e inflexão melódica; ritmo e *swing*; *feeling* e *soul* do performer e que fazem um blues diferir de outro, e que permitem à audiência julgá-lo a partir

da aptidão em “comunicar sentimentos” e “emoções” (HERZHAFT, 1986), de modo vigoroso e legítimo (CHASE, 1957). Para Hobsbawm (1995), como toda poesia folclórica, o blues deve ser “ouvido”, não “lido” (melhor ainda, para mim, assistido, se possível): escutar a Bessie Smith de “*Need a Little Sugar in My Bowl*” (1931) decerto transcenderá a leitura das palavras, pois seriam “o timbre da voz, a paixão, a maravilhosa flexibilidade e a suspensão rítmica da linha vocal que fazem com que (os) versos se tornem afirmações tão definitivas” (p. 171). Daí a importância da máxima de que é preciso “ter o blues”, senti-lo, vivê-lo, não havendo separação entre vida e música, para além do conceito ocidental de “arte”.

Durante a performance, o que é tocado e cantado seria a expressão musical do que se sente naquele momento, sendo o blues essencialmente expressionista: técnica subordinada ao conteúdo, sendo mesmo determinada por ele (HOBBSAWM, 1995). Por isso diz-se, ainda, entre grandes músicos, que “*less is more*”: o bom instrumentista é o que consegue expressar sentimentos em poucas - e acertadas - notas, e não por meio de malabarismos técnicos. Aliás, esse *blues feeling*, diz o *jazzman* Billy Taylor (*apud* BERENDT, 1975), não seria o que muitos pensam, ou seja, cantar uma terça ou sétima mais baixa do comum. Complementa o pianista que “o sentido do blues é algo bem mais amplo que se nota na entonação, na inflexão do fraseado, algo mais complexo que só se percebe ouvindo (p. 124)”. Ou, como disse mais acima Hobsbawm (1995), o blues deve ser ouvido, não lido. E, digo eu, assistido...

5.2.1. Sobre emoção, sexo e humor

A discussão sobre o aspecto (de evocação) emocional do blues é tão rica quanto complexa, ampla e não-consensual. Para Daniel Beaumont (2006), considerar o blues tão somente uma declaração profundamente pessoal e emocional do(a) performer, sem levar em conta seu caráter humorístico/irônico, seu *signifying*, revela os limites desse truísmo sobre o blues. Mas, ressalta-se aqui: para que a significação humorística transpareça, é preciso que o público compreenda a distância irônica entre o(a) performer e a *persona* criada pela letra. Partindo das reflexões de Susan McClary (2002), acrescento: performer e público devem ter internalizados procedimentos culturais para participar criativamente de sua “conversa” em andamento para além de suposta e dramática catarse emocional.

Uma questão possível de ser levantada aqui é: até que ponto artistas cantam sobre sua própria experiência? Bruce Curtis (2021), tratando precisamente da relação “blues e prostituição”, lembra que a maioria das alegações de que artistas fizeram trabalho sexual são ou secundárias ou imputações feitas com base nas letras das canções, salvo raras exceções explícitas, como a de Willie Mae Brown (GOVENAR, 2019), testemunho em primeira mão

de uma *blueswoman* que vendia sexo. Para Curtis, saber quem entre os performers fez trabalho sexual permitiria uma abordagem mais realista de seu repertório; mas, na ausência de tal dado, canções obscenas e de trabalho sexual deveriam, defende, ser tratadas como “performativas”.

A adoção de um “eu” autobiográfico nas gravações é uma estratégia de performance, não necessariamente uma autodescrição empírica: artistas de blues apresentavam o que o público queria ouvir e, reforça Karl Hagstrom Miller (2010), a capacidade de separar as próprias necessidades das do público era central à profissão. O guitarrista do *Delta blues* Bo Carter pode ser exemplo didático. Célebre por suas qualidades tanto de instrumentista como de compositor/performer do *hokum blues* (sem dúvida o mais registrado em disco e não por acaso conhecido como “*the double-entendre blues king*”), Carter refletia em suas canções sexuais uma predileção profissional e não necessariamente pessoal: seu irmão e também célebre *bluesman* Sam Chatmon relata (*apud* CALT, 2002) que Bo curiosamente não era nem mulherengo nem festeiro, com suas músicas refletindo, ao fim e ao cabo, a função básica do blues: distrair e divertir seu público.

Sentimentos expressos ou descrições de experiência não precisam se originar com o performer, retoma Curtis (2021), lembrando ser extremamente improvável que todos aqueles que gravaram “*Love For Sale*”, de Cole Porter (*standard* do jazz e integrante do *The Great American Songbook*) tenham “vendido o amor”. Além disso tudo, a ampla circulação de “versos flutuantes” em canções de blues - linhas, frases ou versos desconexos, que configurariam a já citada e peculiar estrutura - pede cautela adicional sobre pressupor ligações entre intérpretes e conteúdo das performances.

Sobre “versos flutuantes”, abro um parêntese: analisando histórica e conjuntamente “forma” e “conteúdo”, tem-se no blues narrativa amiúde condensada, de linhas, frases, estrofes ou versos erguendo-se como sucessão de “mosaicos”, ou “tijolos poéticos” (OLIVER, 1990), o que tornariam seus textos, gramática ou literariamente, muito irregulares e, em certo sentido, contraditórios (BERENDT, 1975). Muitas vezes o cantor se expressa como sujeito da narrativa e, no decorrer do texto, passa a ser comentado por terceira pessoa; às vezes, passa do masculino ao feminino, do singular ao plural ou da ação passada à futura, apresentando (aparente) despreocupação com a lógica narrativa: “*Mamie's Blues (Number 2.19)*”, de Jelly Roll Morton e Mamie Desdune (1939), por exemplo, conta até metade a história de um trem; depois, a de uma prostituta. No alvorecer do século XX, quando o blues fazia transição de canção folclórica para autoral, esse mosaico textual se explicava pela apropriação, por parte do *songster* - analfabeto ou semialfabetizado, num processo de criação coletiva e sobretudo de

maturação assimilativa do inglês como idioma corrente (JONES, 1964) - de trechos de outros temas sem muita coerência narrativa entre si, sendo que cada estrofe poderia estar relacionada a um ou mais temas, embora estrofes aparentemente inconsequentes conseguissem contribuir para a expressão global de espírito e conteúdo, altamente expressivos e instigantes, ao obrigar/sugerir várias releituras e interpretações. Fecho o parêntese.

Posso assim retomar Susanne Langer (Capítulo 01): ao estabelecer bases e diretrizes à compreensão da música como fenômeno simbólico, a filósofa descarta tanto a resposta emocional quanto a crença no poder afetivo da música, onde estariam assentadas as concepções da influência desta no comportamento. Não reconhecendo a validade da doutrina da autoexpressão, onde se aloja a crença de ser a música uma catarse emocional, sentencia Langer que

[...] a crença de que a música é em essência uma forma de autoexpressão defronta-se logo com um paradoxo; filosoficamente, estaciona quase no seu próprio começo. Pois a história da música tem sido uma história de formas cada vez mais integradas, disciplinadas e articuladas, muito parecida com a história da linguagem, que se faz importante apenas quando se desapega de sua antiga fonte nos gritos expressivos, e se torna denotativa e conotativa mais do que emocional (*apud* PEREIRA, 2019, p. 138).

Mesmo afirmando que a pura autoexpressão não requer forma artística, ou que as leis da catarse emocional são leis naturais, não artísticas, ela reconhece que a música pode ser usada para descarregar nossas experiências subjetivas e restaurar nosso equilíbrio pessoal, mesmo não sendo esta sua função primária.

Mas, ao afirmar que, se tem a música qualquer significação, esta é semântica, não sintomática; e se tem ela um conteúdo emocional, o teria no mesmo sentido que a linguagem tem seu conteúdo conceitual - simbolicamente, sendo que a música “não é a causa ou a cura de sentimentos, mas sua expressão lógica” (LANGER *apud* PEREIRA, 2019, p. 138), - talvez Langer peque por um essencialismo filosófico etnocêntrico. Daí a importância, reitero, de pensar a música como um “fato social total” - ou um “fato musical total” -, que considere seus níveis “poiético”, “estésico” e “imanente”; suas remissões intrínsecas e extrínsecas; seus elementos “paramusicais”. E mais e principalmente: para poder se dar conta da complexidade da música como fenômeno humano, do “fazer musical”, há que se pensar a música antropologicamente, enquanto “categoria nativa”, no sentido de conceituação. Assim, recorro novamente a Merriam (1964) sobre os usos, funções e sentidos da música: saber “o que é música” e compreender “o que representa” para determinado grupo.

E isso certamente se aplica ao blues, uma música que tem matrizes folclóricas ligadas à elementos africanos - ritualísticos e religiosos - ampliando muito a percepção do que seja

música, para além do conceito eurocentrado de “artefato artístico”. Quando penso no blues, e em concordância com Keil (1966), o penso como fenômeno comunitário e em sua complexa e profunda relação com a música sacra afro-americana. A etnomusicologia e sócio-historiografia do blues revelam que a comunidade afro-americana pedia ao performer que fosse compositor, improvisador, poeta, coletor de temas tradicionais, cantor, virtuose, animador, sociólogo: defende Herzhaft (1986) que ele/a era julgado/a por seus pares pelo alcance dos talentos em todos esses campos. Além disso, postula Keil (1966), ele/a desempenhava também papel psicoterápico para si mesmo e seu auditório quando performava, em catarse emocional, tormentos de ambos: riso e choro e êxtase (in)esperado dão ao blues, defende a musicóloga Lilian Erlich (1977), seu grande atrativo emocional. O material típico do blues são, portanto, experiências intensas que o performer sempre partilha com seu público, as quais são, assim, características do grupo; experiências não reprimidas, mas descritas de modo realista. O blues encontra, destarte, original parentesco com os cânticos religiosos: emocionalmente carregado, profundamente personalizado, o blues faz parte da técnica de resolução de problemas, mais próximo do púlpito que do palco¹⁵⁹.

Não seria muito exato, portanto, reduzir o blues somente à arte, entretenimento, tampouco “objeto” de arte (SZWED, 1970). E o contexto social do humor no blues deve também ser observado: em que pese a habilidade instrumental ser apreciada pelo público em geral, talvez seja o conteúdo vocal das canções o mais valorizado pelo público negro. Claramente, o humor e os comentários irônicos e ambíguos sobre as dificuldades da vida eram valorizados como puro entretenimento, mas o uso do humor se estendia ainda mais: o humor no blues era também maneira de lidar com os problemas e derrotar ou pelo menos zombar dos adversários, do opressor. A este respeito, um fato sobre o cenário social do blues em seu início deve ser lembrado: o blues se originou em comunidades negras segregadas e, embora seja complicado pensar nele como “música de protesto”, *stricto sensu*, o blues como entretenimento secular é caracterizado, no mínimo, por uma postura encoberta de resistência em relação àqueles condições sociais (como podiam ser drásticas as penalidades por ofender a

¹⁵⁹ Keil (1966) descreve como “*naming and curing*” o processo vivido por *performers* e plateia do blues, elevando a função terapêutica ao nível de um rito de realização coletiva, o que termina por se aproximar do ideário afro-americano de “*heal the community*” (CAPONE, 2011): com a redescoberta de uma sua “religião comunitária”, trocaram-se motivações pessoais da “cura individual” que em geral levam à iniciação nessas religiões, pela “cura coletiva”. Keil lembra de *bluesmen* que, performando, elevam significativamente a intensidade na ritualização de tema caro ao blues: ao dramatizar o conflito entre sexos, agravado pelas condições de vida e trabalho do proletariado negro, não se contentam apenas com “designar” e “curar” esse conflito por meio do blues: o representam de modo de fato exemplar, criando tensão entre os “cantos” vocal e instrumental.

sociedade branca, letras satíricas sobre políticos brancos, *Jim Crow*¹⁶⁰, proprietários de plantações e empresários eram relativamente raras, mas não totalmente desconhecidas)¹⁶¹.

Mas, para além da codificada (“significada”) e satírica crítica ao universo branco - suas leis e corrupções, arbitrariedades e assimetrias (Lei Seca, pena de morte etc.) - o humor no blues não poupava também, e inclusive, a religião afro-americana: dentro da comunidade negra, o blues durante a maior parte de sua história existiu em estado permanente de tensão com o cristianismo negro, como comprova a designação “música do diabo”, cunhada por *preachers* e devotos. Condenados pelo pregador e seu rebanho, não surpreendentemente, músicos de blues contra-atacaram com farpas satíricas contra a religião, expondo seus “pecados”: relações promíscuas com bebida e prostituição, adultério e falcatuas. Mesmo sendo o sexo o tópico cômico mais proeminente no blues, ali as imagens religiosas podiam ser usadas de tal maneira que a sátira podia cortar nos dois sentidos, como em “*Shave 'Em Dry*”, de Lucille Bogan (“*Agora suas bolas pendem como um maldito badalo de sinos/ E seu pau se levanta como um campanário/ Seu maldito cuzão está aberto como uma porta de igreja/ E os chatos entram como pessoas*”) e “*The First Shall Be Last, and the Last Shall Be First*”, de Peetie Wheatstraw: “*Bem, a primeira mulher que tive, ela me fez ficar de joelhos (2x)/ E teve a coragem de me perguntar se eu gostava de queijo limburguer*”.¹⁶²

O tratamento cômico da sexualidade pelo blues - frise-se, não apenas em fanfarronice masculina, mas também com autoironias sobre impotência e infidelidade¹⁶³ -, em meio a uma cultura puritana, torna patente ser o humor no blues uma afirmação de liberdade de noções preconcebidas, de preconceitos de todos os tipos, e de transgressão e subversão. Não seria exagero afirmar estar o humor intrinsecamente ligado ao blues. Ao esvaziar pretensões, espetar sentimentalismos românticos e afirmar prazeres seculares contra tabus (sociais, legais, morais e religiosos), é perceptível e considerável o salutar efeito do blues na cultura estadunidense (WATKINS, 1999), na medida em que o humor, e a liberdade com que o sexo

¹⁶⁰ De personagem-símbolo do *minstrel show* e da imagem do negro na sociedade racista - meio-humana, meio-animal (corvo), “inferior” ao branco, mas ao mesmo tempo cômica e simpática -, a força dessa representação foi tamanha que se denominou “*Jim Crow*” leis, igrejas ou transportes destinados aos negros (CHASE, 1957).

¹⁶¹ W.C. Handy compôs em 1910, sob contratado pelo candidato a prefeito de Memphis, E.H. Crump, uma música de campanha, e depois acrescentou sub-repticiamente letras aparentemente baseadas no canto espontâneo da multidão. Como resultado, as famosas falas: “*Mr. Crump won't allow no easy riders here (2x) We don't care what Mr. Crump don't allow / We're gonna barrelhouse anyhow*”. Inúmeras versões dessas linhas se espalharam pelo blues, como: “*Mama don't allow no whiskey drinking here (2x)/ Don't care what Mama say, we're gon drink whiskey anyway*”. Ver Yurchenco (1995) e Beaumont (2006).

¹⁶² “*Now your nuts hang down like a damn bell-clapper/ And your dick stands up like a steeple/ Your goddamn asshole hangs open like a church door/ And the crabs walks in like people*” (“*Shave 'Em Dry*”, 1935); e “*Well, the first woman I had, she made me get down on my knees (2x) And had the nerve to ask me if I liked limburguer cheese*” (“*The First Shall Be Last, and the Last Shall Be First*”, 1935).

¹⁶³ “*My Pencil Won't Write*” (Bo Carter, 1931) e “*We Gonna Move (To the Outskirts of Town)*” (Casey Bill Weldon, 1936), são exemplos significativos.

pôde ser retratado, foram impactados pelos blues, em seus vários estilos e épocas, enquanto influência na canção popular.

Em perspectiva historiográfica, o blues pode ser percebido como forma-chave da cultura popular. Segundo Marybeth Hamilton (2000), historiadores, depois de muito tempo ignorando as complexas experiências envoltas ao blues, finalmente se voltaram para ele como um instrumento ressonador das “vozes do inarticulado”: como evidência histórica, seu valor reside em sua franqueza absoluta, se consideradas para tanto seus aspectos semânticos e hermenêuticos. Já existencial e musicologicamente falando, o blues poderia ser resumido a um único tema dominante, o da impermanência estoico-hedonista. Para Robert Palmer (1981), o blues oferece imagens poético-musicais de como lidar com as dores e perdas da vida, e o humor estaria entre as técnicas de maior eficácia para transformar a dor em prazer e a perda em ganho. Assim, e parafraseando o pesquisador Derek S. Brewer (2000), o humor do blues é sobre sobrevivência: quanto mais satírico, menos condescendente com o que é imoral, confuso ou ridículo na vida como ela é.

5.3. A tonalidade *bluesy*

O blues emprega “cores” instrumentais e vocais próprias, ou seja, timbres que derivariam, em parte, do uso de instrumentos incomuns à música clássica. Questionou o *piano jazzman* Eubie Blake (*apud* BLESCH, 1971):

[...] o que é um instrumento “legítimo”? [...] Por que é instrumento o tambor, e não uma tábua de lavar roupa (*washboard*)? Deem o melhor tambor do mundo a uma criança e ele será apenas um brinquedo; mas deem uma tábua de lavar roupa a um baterista e teremos um instrumento produtor de ritmo (p. 12).

Mas esse “colorido” deriva sobretudo por surgir da técnica peculiar, não convencional, pela qual os instrumentos são tocados, e que foi desenvolvida porque os primeiros músicos eram autodidatas (HOBBSAWM, 1985). Assim, eles fugiram às convenções há muito sedimentadas pela música erudita europeia, referente à maneira “correta” de utilizar instrumentos ou vozes “educadas”, padrão convencional europeu vigente com o fito de produzir tom instrumental puro, claro e preciso, e tom vocal o mais próximo possível como um tipo especial de instrumento (tal foi o caso do diálogo gaita-voz de Sonny Terry em “*Fox Chase*”, de 1938).

LeRoi Jones (1964) argumenta que o conceito estético ocidental do cultivo educado da voz seria estranho à música afro-americana e usa como exemplo algumas análises críticas que comparam valorativamente o som mais “macio, técnico, de tons mais limpos e arredondados” (p. 125) presentes em músicos brancos de jazz em detrimento de sonoridades “incultas” de

seus pares negros, que intencionalmente buscam emular a voz humana, com seus gritos e sussurros; gemidos e arrebatamentos; grasnidos e borrões sonoros. Ou seja, enquanto estes não separavam a si próprio do agente que escolhera como meio de autoexpressão, aqueles tocavam um instrumento que constituía artefato separado.

Já Roberto Muggiati (1985) lembra que preencher as pausas instrumentais, em contracanto com as *classic blues singers*, foi escola para seminais solistas de jazz. Em contato direto com o blues, reforçaram ainda mais a característica que separa músicos de jazz e blues dos instrumentistas de conservatório: a qualidade marcadamente vocal das interpretações. Para o sociomusicólogo Denis-Constant Martin (2009), por seu turno, a “mestiçagem” musical banalizou a abordagem não canônica dos timbres vocais e instrumentais, pois a prioridade era dada à expressividade, à comunicação da emoção, e todos os sons podiam ser usados para esse fim: prolongando práticas populares europeias e africanas, vozes e instrumentistas, sagrados e profanos, mostraram o alcance das possibilidades assim ofertadas.

5.4. O vibrato

A maneira mais simples de explicar o tom *bluesy*, característico do blues, seria, portanto, dizer que o blues tomou rumo oposto: sua voz é a voz comum, não “educada”, e seus instrumentos são tocados - até onde possível - como se fossem essas vozes. Não há, no blues, tons ilegítimos: o vibrato é tão legítimo quanto um som puro; e tons “sujos” (*dirty*), tão legítimos quanto tons “limpos” (HOBBSAWM, 1985). Elemento adotado pelo blues, o vibrato seria um efeito ligeiramente trêmulo, ou vibratório: é usado para enfatizar certas partes das canções ou para dar intensidade emocional e estabelecer pulsação rítmica dentro do ritmo principal da peça - cadência dentro de outra cadência - como foi o caso do trabalho na *slide guitar* de Son House em “*Walkin’ Blues*” (1930). Quando os escravos ouviam o ritmo algo “monótono” da música ocidental, sua reação cultural foi de acrescentar cadências extras e mudar tonalidades para produzir som mais vívido. Assim, deram “vibração” própria a sem-número de cantigas e hinos dos brancos (STEARNS, 1964). Segundo Debra Devi (2012), os primeiros guitarristas de blues desenvolveram uso incomumente expressivo e improvisado do vibrato, não apenas para sustentar notas, mas também para emular - ainda que de modo inconsciente - o canto da África Ocidental.

Bluesmen são experimentadores e exploradores dos recursos técnicos de seus instrumentos: emulam, por exemplo, sons ambientes naturais ou não (animais, trens¹⁶⁴, vozes/gemidos/gritos/sussurros humanos), nos remetendo ao conceito de “paisagem sonora” - ou *soundscape* - do compositor e ambientalista Murray Schafer (1997), a saber: o estudo e análise do universo sonoro ao redor, assim como às suas sucessivas modificações no decorrer da história, principalmente à medida que as civilizações se desenvolvem. Artistas do blues tentam ainda tocar um instrumento com registro de outro, obras que produzem tonalidades próprias não-ortodoxas. O blues tem usado historicamente instrumentos como vozes, vozes nas quais se baseiam os instrumentos, sendo o que elas tinham a dizer ou sentiam vinham de determinado povo vivendo em certas condições - sociais, econômicas, culturais, históricas.

Se pensar *soundscape* como resultado dos diferentes sons que compõem determinado ambiente, sejam de origem natural ou industrial, tem-se que contextos geográficos, históricos, sociais e econômicos, com suas respectivas ambiências, determinaram novas configurações ao blues. As apresentações das *classic blues singers*, lembra Miller (1975), condicionadas pelo palco teatral, repercutiram na música: os amplos movimentos melódicos tão característicos do estilo hão de ter sido determinados em boa medida pela necessidade de se fazer ouvir nas grandes salas, sem os recursos tecnológicos modernos.

5.5. “Chamada e resposta” e *riffs*

Um dos elementos musicais que caracterizam o blues (e derivados, assim como o jazz e gospel) como música de “chamada e resposta” são os *riffs*, breve frase ou trecho no compasso de dois por quatro, em geral de ritmo vigoroso que deve ser repetido, podendo ser executado por solista ou alternadamente entre as seções de uma banda (como em “*Ma Rainey's Black Bottom*”, com Ma Rainey e banda, de 1927); muitas vezes, lembra Marshall Stearns (1964), com variações sutis ao longo da música. Dois usos habituais do *riff* seriam como estrutura e “palavra” do grupo em que a melodia principal é construída e como resposta coral a uma chamada solista. Quando eficazes, os *riffs* soam espontâneos e improvisados, mas

¹⁶⁴ A relação do *piano blues* com a emulação da sonoridade das ferrovias, sua evocação aos trens, é profunda (vide o *boogie woogie*, Capítulo 1): o *piano blues* é baseado principalmente em giros de baixo para a mão esquerda - às vezes, mas nem sempre, contrabaixo - em oposição a infinitas variações rítmicas e improvisações da mão direita. O pianista Little Brother Montgomery explica: “Aqui está como é a parte do baixo, é como faz o trem, certo? *Cha-cha, cha-cha, cha-cha*. Minha bisavó, chamada Olivia Montgomery, estava me segurando no colo: o trem passava bem na frente da casa, na linha *Illinois Central*, e fazia *cha-cha, cha-cha, cha-cha, cha-cha*, e ela dizia ‘Querido, você sabe o que aquele trem diz?’, E eu dizia que não. E ela ‘Aquele trem diz: *me dê o dinheiro que eu vou mais rápido, me dê o dinheiro que eu vou mais rápido...*’”. Tocado rápido, o ritmo acelerado do piano lembra o som de um trem. Ver <http://www.boogiewoogie.com/index.php/entry/> e Little Brother Montgomery de “*Frisco Hi-Ball Blues*” (1931).

podem ser parte de arranjos ou orquestrações: muitos, salienta Albert Murray (2017), pertencem a um “estoque” de frases do músico, citações de outras melodias ou *clichês* populares do momento.

O canto antifonal de matriz africana, mas também europeia - como no salmo cantado (STEARNS, 1964) -, presente desde os primórdios, tanto no contexto laboral quanto religioso, tinha em ambos função performática, emocional e motivacional que por vezes prescindia do sentido das palavras: comum à tradição dos gêneros negros, o diálogo estabelecido entre diferentes vozes no desenvolvimento da música é das características sociais mais importantes do blues. É usual que a frase cantada pelo performer (“chamado”) seja respondida não apenas pelo seu próprio instrumento, mas também por outro(s) instrumento(s) (“resposta”), como o Blind Willie Mctell de “*Travelin’ Blues*”, de 1929¹⁶⁵.

E mais: “chamado e resposta” manifesta a importância dialógica entre indivíduo e comunidade, de seu vínculo relacional (do coral *gospel* da igreja à plateia da *juke joint*). Embora os blues iniciais não tivessem a estrutura padronizada AAB de 12 compassos e três linhas dos anos 1920, essa estrutura poética que emergiu foi uma função do canto antifonal: o vocalista repetiria uma linha duas vezes enquanto esperava que outro cantor improvisasse uma resposta (DEVI, 2012). Temos então a presença de “duplo diálogo”: a frase falada/gritada/cantada é comentada através de resposta instrumental; por outro lado, quando se tem na forma dos versos a exposição (A), repetição (A) e resolução (B), o diálogo não é resolvido até o terceiro verso.

O blues foi decerto expressão comum da experiência negra que se desenvolveu a partir dos padrões de “chamado e resposta” das *work songs* e *negro spirituals* do século XIX. Hazel Carby (1990) ajuda a concluir, condensadamente, este tópico. Lembrando que o blues já foi descrito como um entrelaçamento complexo do geral e do específico, e da experiência individual e grupal, ela traz à baila e de forma lírica o músico John Coltrane e a poetisa Sherley Anne Williams: enquanto Coltrane descrevia como o público ouvia “nós”, mesmo que o cantor dissesse “eu”, Williams salientava que mesmo sendo artista o pessoal do blues, não eram os blues um mero entretenimento de fuga ou fantasia: representavam por vezes e de forma direta eventos históricos. Ou protagonizavam mudanças paradigmáticas. Enquanto performers, os(as) cantores(as) de blues foram vozes assertivas e exigentes; não tinham

¹⁶⁵ Todas as canções utilizadas como exemplo estão disponíveis no Anexo, ao final desse trabalho.

respeito por tabus sexuais ou receio por romper limites da respeitabilidade e convenção: assim, “ouvimos o ‘nós’ quando eles dizem ‘eu’”¹⁶⁶ (CARBY, 1998, p. 14).

¹⁶⁶ [...] “we hear the ‘we’ when they say ‘I’”.

CAPÍTULO 4 – Hokum Blues: A Análise

“A música é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência em si mesma divorciada do comportamento (cultura) que a produz”¹⁶⁷
(Alan Merriam)

“Some people really dig it, some just don't understand/ I play my music only, only way I can” (Albert Collins, “Give me my Blues”, 1980)

Intro

O *hokum blues* costuma utilizar fórmulas repetitivas de construção lírica (verso e refrão), harmônica e rítmico-melódica, fórmulas que perpassam muitas músicas desse estilo, notadamente as calcadas em “*It’s Tight Like That*”, cuja melodia inovadora, frise-se, permaneceu na prática do blues como principal melodia *hokum* até o início da década de 1940 (DAVIS, 2003). De igual modo, as melodias utilizadas nos *vaudeville-blues* de Papa Charlie Jackson se apoiam em fórmulas rítmico-melódicas reincidentes, principalmente “*Shake That Thing*”. Escolhi a primeira dessas músicas representativas (a de Tampa Red & Georgia Tom), para análise, mas tentarei também, e em alguma medida, observar se a “gramática” utilizada em “*It’s Tight Like That*” conforma-se com “*Shake That Thing*”, assim como procederei uma análise comparativo-relacional com outros exemplos de estilos e gêneros musicais do período. À análise estrutural de ambas as peças juntar-se-ão também outros procedimentos apreciativos extrínsecos, com o fito de alocar “*It’s Tight Like That*” na grande rubrica do blues.

Para alcançar meu intento, parto das reflexões de Richard Middleton (1990): o musicólogo propõe a associação de métodos analíticos adequados para dar conta da complexidade de um evento musical. Igualmente me inspiro na musicista Mônica Leme (2003), que se serviu de parte da metodologia de dois semiólogos musicais para efetuar sua análise - semântica e hermenêutica -, em seu trabalho sobre “vertentes musicais” da música popular urbana, o que muito me inspirou para proceder com a minha pesquisa. Por fim, me apoio na argumentação de Jean Jacques Nattiez (1989), de que o objetivo do pesquisador que queira abordar a música do ponto de escuta semiológico deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades. No meu caso, alia-se uma concepção etnomusicológica.

Com esse intuito, escolhi utilizar o “método tripartite” do próprio Jean-Jacques Nattiez (Tópico 2) e, mais adiante, a análise “musemática” de Phillip Tagg (Tópico 3), metodologias

¹⁶⁷ “Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces.” (1964, p. 07)

da Semiologia Musical que localizam elementos de vários estilos e gêneros na estrutura interna de “*It’s Tight Like That*”, para assim proceder uma análise ampla tanto dessa canção como do *hokum blues*. E, para uma melhor compreensão do modelo de Nattiez, penso ser relevante retomar agora alguns conceitos semiológicos que alicerçaram a sua metodologia.

ANÁLISE ETNOMUSICOLÓGICA DO *HOKUM-BLUES*

1. O auxílio da Semiologia Musical

Para Roland Barthes (2006), Semiologia é a ciência incumbida de estudar as grandes unidades significantes de um discurso, qualquer que seja. As bases dessa disciplina, por seu turno, foram postuladas por Ferdinand de Saussure (2006), ainda nos anos 1940, sendo a “ciência dos signos” sedimentada na década seguinte (LEME, 2003). E uma das principais formulações utilizadas pela semiologia é o conceito geral de “signo”: a partir de Saussure (2006), seria a combinação de um conceito (ideia) com um som ou imagem (ou ambos). Essa concepção de signo implicaria em outros dois conceitos, que o constituem, “significante” e “significado”: significante, enquanto expressão do conceito que se deseja comunicar, a saber, o significado. Tem-se também a concepção de “semiose”, processo de construção de um signo, que transforma qualquer ideia em signo, um processo de “remissão”.

Já Charles Pierce (*apud* NATTIEZ, 1990) operou uma ampliação do conceito de Saussure ao postular que, no processo de semiose, o signo endereça uma mensagem a alguém, que por sua vez constrói novo signo, equivalente ou mais desenvolvido, processo que denominou “interpretação”: o segundo signo em diante (infinidamente) consistiria em “interpretantes” cada vez mais elaborados, que vão construindo o conceito no “receptor”. O próprio Jean-Jacques Nattiez (2004) progrediu um tanto mais na reflexão ao ponderar que a interpretação do signo se altera de “leitor a leitor”, por passar por consecutivos acordos entre vivências pessoais daquele a quem o signo se endereçou.

As considerações de Nattiez trazem implicações profundas à música, uma vez que cada ouvinte tem uma interpretação social e cultural (compartilhada), além de pessoal, de uma obra qualquer. E seriam essas concepções dinâmicas do signo a base da Semiologia Musical adotada por muitos musicólogos e etnomusicólogos. Mas, houve um tempo, pontua Nattiez (2004), em que a Etnomusicologia não se atentava à presença das significações nas manifestações musicais que analisava, apenas se concentrava na matéria “puramente” musical das chamadas “músicas tradicionais”, decerto por estar ainda muito imbricada à preceitos da Musicologia tradicional: como pontua o etnomusicólogo Gerard Béhague (2006), até há

pouco a maioria dos musicólogos atribuía maior relevância artística às chamadas “obras primas”, artefatos que se sustentariam (segundo eles próprios concebiam) em suas qualidades intrínsecas e não àquelas que se baseiam em elementos “extramusicais”. Mas, a partir do momento em que a Etnomusicologia passou de fato a se interessar pelos valores veiculados pela música numa determinada sociedade e pelos laços que o autóctone estabelece entre a música e sua vivência, surgiu a questão da “significação musical”.

Justo reconhecer aqui que foram então as novas pesquisas na área da Etnomusicologia protagonistas por esse avanço na compreensão do signo como uma unidade que possui uma estrutura dinâmica: ao travar contato com culturas diferentes das suas, pesquisadores tiveram de ampliar conceitos e percepções, operar novos pontos de vista e de escuta, pois cada cultura trabalha com seus próprios parâmetros de percepção e categorização; e, diga-se, de análise: em sua maioria, diferentes do *modus operandi* da Musicologia ocidental de analisar uma obra musical qualquer.

Para John Blacking (2000), a percepção do pesquisador é apenas uma das várias possíveis em relação à análise de uma obra musical: seria necessária a criação de um método de análise antropológico que incorporasse diversas percepções humanas - sociais, culturais, étnicas, de classe - sendo preciso ainda, e portanto, para um trabalho de pesquisa etnomusicológica, sobretudo definir e selecionar o que chama de “unidades de análise”. Daí uma das grandes contribuições de uma Etnomusicologia amadurecida, a de ir da preocupação com a matéria “puramente” musical ao interesse pelos valores veiculados pela música de determinado grupo social; da necessidade de se estudar este tipo de música sem desvinculá-la do comportamento humano, complementa o antropólogo musical Rafael de Menezes Bastos (1995), fazendo coro com a afirmação de Alan Merriam, na epígrafe que abre esse capítulo.

Se as abordagens musicológicas, de modo geral, tendiam a supor um conhecimento da música focado em compositores e obras, o interesse da Etnomusicologia deveria centrar-se nos eventos, nas interpretações ou, como propôs o etnomusicólogo Jeff Todd Titon (1997), no estudo das pessoas fazendo música. Ainda em Blacking (1979), e resgatando o episódio que abre a Parte 1 do Capítulo 3 (“entre cantoras, matronas e poetisas”), tem-se que, se a mesma performance pode ser entendida - ou interpretada - de maneiras diferentes, todas as percepções devem ser consideradas como dados importantes para que o processo seja melhor entendido. Importante notar, e Nattiez (2004) auxilia nessa percepção, que quando Blacking propõe interpretar a significação social da performance segundo uma grade que partilha - ou deveria partilhar - da mesma influência, ele estaria praticando também a “hermenêutica”.

1.1. Sobre significações e remissões

Segundo Nattiez (2004), as referidas “significações”, quais sejam as formas simbólicas (linguagem, música, mito etc.) presentes, podem ser explicadas semiologicamente por meio de três princípios: (i) todo signo é a remissão de um objeto a uma outra coisa (Santo-Agostinho); (ii) o signo remete a seu objeto pelo intermédio de uma cadeia infinita de interpretantes (Peirce); (iii) estes interpretantes se repartem pelas três instâncias que caracterizam todas as práticas e obras humanas: os níveis “neutro”, “poiético” e “estésico” (Molino). Retomarei logo adiante esse último princípio.

No que tange à música, Nattiez (2004) busca operar uma distinção entre as “remissões intrínsecas” e as “remissões extrínsecas” de que o fenômeno musical é capaz: as primeiras se referem às relações formais entre estruturas e é aqui onde Nattiez situa o “sentido musical”, termo que o autor identifica com a “sintaxe musical”: um sistema, explica Bragança (2010), “de relações formais entre os constituintes de um evento musical, delineando sua estruturação” (p. 82). Seriam essas as relações formais de que tratam as teorias formalistas da música, tanto estéticas quanto analíticas, que tendem, no mais das vezes, a considerá-las “ontologicamente como sendo o próprio da música e a tratar as remissões extrínsecas como secundárias” (NATTIEZ, 2004, p. 6).

Já as “remissões extrínsecas” associam-se à “semântica musical”, na qual Nattiez relaciona as vinculações feitas pelo compositor (ou performer ou ouvinte) entre o fenômeno musical e alguma sensação, emoção, imagem, ideologia ou qualquer outra referência. Mesmo que a semântica musical seja recriada a cada momento (pelo autor, intérprete e ouvinte), “não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria à perda de uma das essenciais dimensões semiológicas do ‘fato musical total’” (NATTIEZ, 2004, p.7). Retomarei “fato musical total” mais adiante.

A semântica musical, portanto, se interessa pelas significações - afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas etc. - que compositor, executante e ouvinte vinculam à música. Mesmo sabedor de que sua presença e natureza variam segundo épocas e culturas, Nattiez destaca o fato de que elas e a música são consubstanciais, propondo que sejam mesmo consideradas como sendo um parâmetro imanente da música, de importância igual à altura, duração ou timbre, proposta que vai ao encontro de minha intenção analítica, como explicitarei mais adiante. Nattiez (2004) conclui sua reflexão com a tentativa de definir “semântica musical”, expressão a ser “reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o

processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo” (p. 7). Daí a expressão “remissões extrínsecas”.

1.2. Sobre metodologias

A musicóloga Martha Ulhôa (2007) postula ser imprescindível, para um trabalho analítico sobre música popular urbana, a percepção do público consumidor (os seus “pontos de escuta”): uma análise em que estaria implicada uma metodologia que utilize a classificação de fãs, especialistas, entusiastas ou ouvintes qualificados das obras contempladas. Ou seja: o que para um grupo étnico ou de classe é fator importante para que tal artista ou obra seja consumido/apreciado, não seria necessariamente relevante para outros atores sociais, que ignoram e não consomem, ou mesmo desconsideram, tal produto - ou estilo - musical. Postulado que muito me remete ao *hokum blues*, dentro do contexto sócio-histórico do *city blues*, explanado no Capítulo 2.

De novo Blacking (2000): uma análise deveria, portanto, começar com uma classificação do que é socialmente aceito, mesmo que isso implique em conflito com a concepção que se estabelece sobre música, notadamente a discussão/legitimação sobre gêneros e estilos (Capítulo 3). E, complementa Nattiez (2004, p. 07), que a análise das estruturas musicais, assentadas em categorias nativas, “isto é, nas categorias cognitivas das populações estudadas, deve permanecer no centro das preocupações da etnomusicologia”.

2. O modelo tripartite

O método de Nattiez (2004) fundamenta-se na teoria do colega semiólogo Jean Molino, que compreende a música como um fenômeno simbólico que possui três dimensões: (i) a produção de um objeto sonoro, (ii) o objeto sonoro e, por fim, (iii) a recepção desse mesmo objeto. Para tanto, e por sua parte, Molino baseia-se no termo “fato social total”, cunhado pelo antropólogo Marcel Mauss (2013) para definir os fenômenos sociais que devem ser compreendidos pelo cientista quando estabelecidas todas as conexões sociais que permitiram que tal fato pudesse ocorrer; atividade que carrega implicações em todo tecido social, nos âmbitos econômicos, jurídicos, políticos, morais e religiosas, “sem contar os fenômenos estéticos em que resultam estes fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam” (MAUSS, 2013, p. 187). Diversas esferas da vida social e psicológica são portanto tecidas juntas, informando e organizando instituições e práticas aparentemente bastante distintas.

Molino empresta o termo de Mauss para dar conta da complexidade de qualquer fenômeno musical e assim advertir que “nada é mais perigoso do que o etnocentrismo que nos leva a distinguir em toda a parte uma música restrita - o que corresponde à nossa concepção do *facto musical* -, a única música ‘autêntica’” (*apud* LEME, 2003, p. 116). Ao afirmar que “não há, pois, *uma* música, mas músicas. Não há *a* música, mas um *facto musical*. Este *facto musical* é um *facto social total*” (MOLINO, s/d, p. 114), Molino defende que não deve ser o fenômeno musical redutível somente a seu nível expressivo: devem ser considerados todos os fatores externos à música - a saber, à sua materialidade -, pois o fenômeno musical reflete o ambiente sociocultural e histórico ao qual foi concebida, assim como é reflexo de quem a produz e de quem a consome.

Nattiez (2004) sustenta que, mesmo não tendo havido qualquer intenção por parte do compositor de atribuir significado a uma determinada obra musical, este pode ser surpreendido pela percepção de quem a ouve, pois os ouvintes certamente farão, através de uma rede de interpretantes, transferências e remissões, sejam “remissões intrínsecas”, aquelas pelas quais, como já dito, as estruturas musicais remetem a outras estruturas musicais, sejam “remissões extrínsecas”, contempladas tanto pela semântica quanto pela hermenêutica musicais, direcionamentos pelos quais

[...] a música remete ao mundo em seus aspectos os mais diversos: objetos, o movimento, tempo, sentimentos, mas também o sócio-histórico, o ideológico etc. [...] da alçada daquilo que denominamos geralmente o *campo das significações* (NATTIEZ, 1989, p. 24).

Arrematando o parágrafo anterior, tem-se que, muito certamente, a referida obra não será apenas “interpretada por alguém”, será “interpretada” de diversos modos: o compositor pode até fazer previsões sobre a maneira pela qual sua obra será ouvida, mas as estratégias perceptivas específicas dos ouvintes poderão frustrar tais conjecturas. O que me leva a refletir sobre a performance, enquanto mediadora entre obra e recepção: me baseando no “causo” que abre o Capítulo 3 (tópico 1 – “Entre cantoras, matronas e poetas: significando o blues”), me questiono sobre o quão foram específicas as estratégias perceptivas, tendo em vista a inferência de que a performer potencializou o caráter lascivo da composição original, o que tornaria, *a priori*, inequívoca a intenção por parte do compositor.

Todo estudo semiológico, lembra Nattiez (1989), considera seu objeto como uma “forma simbólica”: forma porque toda produção humana, argumenta ele, possui uma realidade material, quer se trate ela de enunciado linguístico, obra de arte, gesto estético ou de uma ação

social. E do ponto de vista semiológico, uma forma simbólica é constituída por níveis. Tendo por base essas premissas, Nattiez estrutura seu “modelo tripartite” a partir de um método analítico que considere antes as três dimensões do fenômeno simbólico, do “fato musical”:

(i) “dimensão poiética”: mesmo que destituída de qualquer significação intencional, uma forma simbólica resulta de processo criador, sendo este passível de ser descrito ou reconstituído, através do que Nattiez chama de “análise do nível poiético”; no mais das vezes, o processo poiético é acompanhada de significações pertencentes ao universo do emissor;

(ii) “dimensão estética”: confrontados com à forma simbólica, os receptores atribuem a ela uma rede de significações, geralmente múltiplas; eles não recebem a significação da mensagem - inexistente ou hermética -, porém a constroem num processo ativo de percepção; significações que podem ser conhecidos por meio da “análise do nível estético”;

(iii) “dimensão neutra”: a forma simbólica se manifesta, física e materialmente, sob a configuração de um “vestígio”, este acessível à observação. Trata-se de fato de um vestígio, uma vez que o processo poiético não é de imediato inteligível nele, mas sem o qual as significações não poderiam existir: por vezes faz-se mister “sair” da forma simbólica para se acessar esse processo.

Importante aqui lembrar (Capítulo 3) que, entre os processos “poiético” e “estético”, existe um “indício”, o referido “vestígio material”, portador de significações para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem. E Nattiez (1989) supõe que os elementos de significação associados a uma forma, tanto para o produtor quanto para o receptor da forma simbólica, seriam em número ilimitado.

Dito isso, é possível propor descrição objetiva das configurações, independentemente dos interpretantes poiéticos e estéticos agregados a ele: como objeto, tem existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas. Molino sugere o nome de “nível neutro” - mas, concordando com Nattiez, penso ser mais apropriado chamar de “nível material” ou “imaneente”, uma vez que a palavra “neutro” pode induzir à ideia de neutralidade por parte do analista desse nível em relação a seu objeto. Ou seja, trata-se aqui de uma análise de suas propriedades imanentes e recorrentes (repetidas): a “análise do nível neutro ou imaneente”.

Cada dimensão do fenômeno musical tem, portanto, seu respectivo nível de análise:

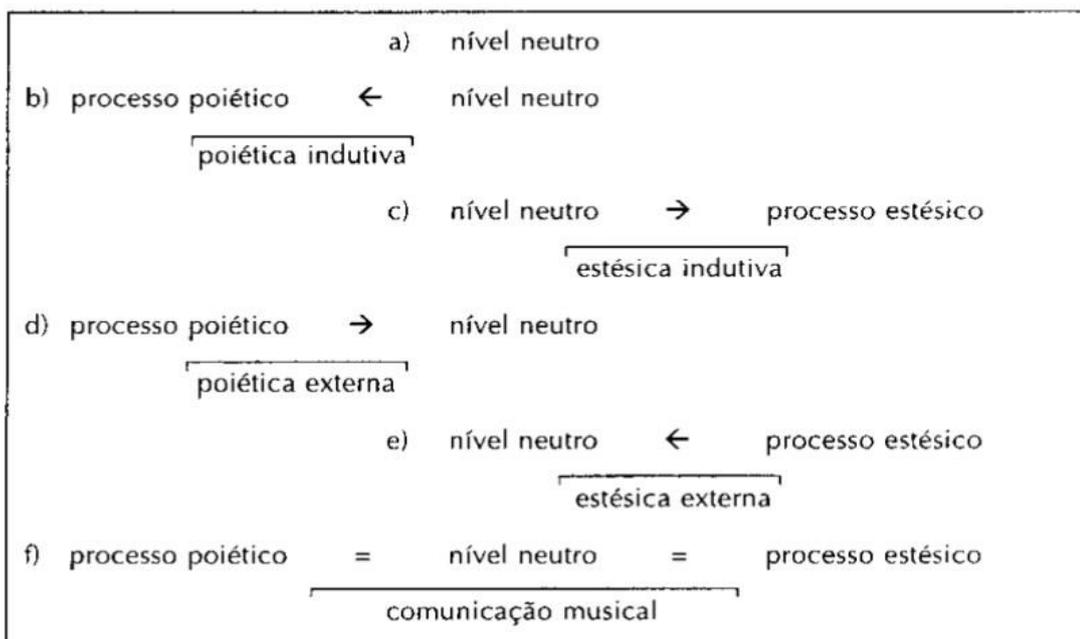
- “Análise do nível poiético”: depoimentos de quem produziu ou criou a obra; relatos de pessoas próximas ao compositor; entrevistas ou reportagens sobre a criação da obra etc.;

- “Análise do nível estético”: os ouvintes e intérpretes falam sobre os significados que dão à obra ou a fragmentos dela (testes de recepção da obra podem ser realizados);

- “Análise do nível neutro” (ou, melhor, “imaneente”): descreve “formas” e “estruturas” mais ou menos regulares (as análises “poiéticas” e “estésicas”, por seu lado, descrevem e interpretam “processos”).

Na teoria de Molino, lembra Nattiez (1989), uma forma simbólica não é intermediária de um processo de “comunicação” que transmitiria a uma audiência as significações intencionadas por um autor: ela é resultante de um processo complexo de criação (o processo “poiético”) que diz respeito tanto a forma quanto ao conteúdo da obra; e o ponto de partida de um processo complexo de percepção (o processo “estésico”) que reconstrói a mensagem. Os processos “poiéticos” e “estésicos”, enfim, não coincidem necessariamente: o poiético pode não deixar vestígios, discerníveis como tal, na forma simbólica em si. Como afirma Molino (*apud* NATTIEZ, 1989), o poiético não tem necessariamente a vocação para se comunicar (daí as aspas de acima). Em sentido inverso, o “receptor” projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo poiético.

Nattiez (1989) propõe abaixo a discriminação de seis casos de configurações, correspondentes a um igual número de situações analíticas:



Para meu interesse metodológico, elenquei as configurações (a), (b), (c), (d) e (e).

(a) “análise do nível imanente” » Apenas as configurações imanentes da obra são consideradas: com isso pode-se preterir da intenção de descobrir um processo de criação e focar na descrição de seu resultado, a partir da observação das características estruturais “palpáveis”, sem levar em conta se utilizadas consciente ou inconscientemente. O detalhamento dessas relações, trazidas a luz pelo autor, não podem, decerto e *a priori*, ser

consideradas como pertinentes em termos estésicos. Ou, pelo menos, não integralmente: mais adiante e, num primeiro momento, busco conciliar as análises do “nível imanente” com a da “poiética externa”, além de refletir sobre as “remissões intrínsecas” e “extrínsecas”.

(b) “análise poiética indutiva” » Revela as intenções composicionais pensadas: a quantidade de procedimentos recorrentes que se observa em uma obra ou conjunto de obras seria tão evidente que torna implausível a ideia de que o compositor não os tenha pensado (o que não implica o desinteresse pelos processos composicionais inconscientes). Num segundo momento, trarei trechos de entrevistas com Georgia Tom e, em bem menor medida, de Tampa Red (uma vez ser demasiado escasso relatos deste sobre seu processo criativo).

(c) “análise estética indutiva” » Consiste em elaborar hipóteses sobre a maneira pela qual uma obra é percebida, tomando por base a observação de suas estruturas: na maioria das análises que se consideram pertinentes do ponto de vista perceptivo, o musicólogo/crítico se arvora em espécie de consciência coletiva dos ouvintes, ao decretar “que é isto o que se ouviu” (NATTIEZ, 1989, p. 19). Este tipo de análise se funda na introspecção perceptiva, ou ainda sobre um certo número de ideias gerais que se possa ter sobre a percepção musical. Opto por lançar mão dela quando da exibição de comentários críticos por parte de analistas não muito favoráveis ao *hokum blues* ou que estabeleçam reflexões que considero equivocadas.

(d) “análise poiética externa” » Processo utilizado mais amiúde pela Musicologia Histórica, aqui - e inversamente à configuração (b) - o analista pode proceder a partir de documentos externos à obra (cartas, projetos, esboços, entrevistas, dados biográficos), que o ajudariam a interpretar do ponto de vista poiético as suas estruturas. Dialogando sobretudo com as análises de Roberta Schwartz (e de outros especialistas), busco posicionamentos, senão favoráveis ao *hokum blues*, pelo menos isentos sob o “ponto de escuta” analítico etnomusicológico. Aqui opto, como já escrevi, por fazer conjuntamente uma “análise do nível imanente” e suas respectivas remissões “intrínsecas” e “extrínsecas”.

Obs. 1: Idas e vindas podem ocorrer entre a poiética indutiva e a poiética externa: por vezes a hipótese poiética do analista é confirmada pelos dados fornecidos pela situação analítica (d); assim como a análise poiética indutiva pode revelar estratégias poiéticas que a análise externa não havia posto em evidência.

(e) “análise estética externa” » Inversamente à “análise estética indutiva”, pode-se partir de informações colhidas com os ouvintes para tentar saber como a obra foi percebida. Espaço reservado aqui para as impressões, mais adiante, de um “entusiasta”.

Obs. 2: Assim como existem idas e vindas entre a poiética indutiva e a poiética externa, estas também ocorrem entre a estética indutiva e a estética externa: uma análise das estruturas pode ser pertinente do ponto de vista perceptivo.

Com a consciência de que um único método de análise não pode dar conta de uma música tão híbrida, buscarei mais adiante acrescentar novas reflexões ao meu estudo: antecipo aqui a escolha de outro método, o de Phillip Tagg, quando utilizarei “*It’s Tight Like That*” para estabelecer aquilo que o semiólogo chama de “musemas”.

2.1. O *hokum blues* e suas significações

2.1.1. “*Shake That Thing*” e “*It’s Tight Like That*”: análises poiética externa, do nível imanente e das remissões intrínsecas e extrínsecas

Como explanado no Capítulo 2, “*It’s Tight Like That*” ocasionou uma enxurrada de canções derivadas desse sucesso desmedido de 1928 de Thomas Dorsey e Tampa Red, além de colocar em evidência o *hokum blues*, atualizado - ou “significado” - para o contexto do *city blues*. E é possível afirmar que todas as músicas que vieram no encalço de “*It’s Tight Like That*”, muitas com títulos significativamente próximos, em seus muitos “disfarces”, integram uma “família” de canções, tendo “*Shake That Thing*”, de Papa Charlie Jackson, o direito à paternidade¹⁶⁸. É importante salientar, portanto, que com exceção do “filho” mais imediato e provavelmente mais famoso de “*Shake That Thing*”, que foi “*Georgia Grind*” (um lascivo *hokum jazz* gravado ainda em 1926 por Louis Armstrong & His Hot Five, arranjado melodicamente por Spencer Williams e acrescido por algumas novas letras de Bud Allen¹⁶⁹), canções calcadas no sucesso de Papa Charlie Jackson ainda proliferariam após o sucesso popular de “*It’s Tight Like That*”¹⁷⁰.

Curioso notar como podem ser cambiantes e ambíguas, mesmo truncadas, muitas das posturas críticas por parte de um mesmo autor sobre um determinado tema. Sobre “*Shake That Thing*”, temos um Paul Oliver (1984) em um inusitado e surpreendente rompante de complacência quando considerou ela e sua cria, “*It’s Tight Like That*”, tecnicamente como blues, uma vez serem os versos uma sequência de blues de doze compassos, mesmo compreendendo estrofes de dísticos seguidos por um refrão de quatro linhas (algo presente, ressalta-se, em dezenas de canções desse período). Contudo, no mesmo texto, o historiador

¹⁶⁸ Sobre as “grandes famílias” do blues, ver Miller (1975), que trata das variantes e derivadas de modelos fundamentais no plano rítmico e melódico e que aparecem sob títulos diversos no repertório do blues.

¹⁶⁹ Ver <http://jopiepopie.blogspot.com/2014/07/shake-that-thing-1925-georgia-grind.html>

¹⁷⁰ Outras canções desta “família” incluem peças celebradas do cancionário *bluesy-brejeiro* e onomatopaico, como “*Diddie Wa Diddie*”, gravada por Blind Blake, de 1929.

coloca em xeque a legitimidade estética desse *vaudeville-blues*, sugerindo que se “deixe a ‘coisa’ ou ‘bobagem’ exata para [o] ouvinte decidir. [Ela] pode ser chicoteada, batida, incomodada ou usada, mas nunca é definida¹⁷¹” (p. 212).

Komara (2005) nos lembra que alguns blues gravados e muito populares das décadas de 1920 e 30 - como “*Shake That Thing*” -, dividiam o padrão de acordes em versos de quatro compassos e duas linhas seguidos por um refrão de oito compassos e três linhas:

*“Old Uncle Jack, the jellyroll king, / He just got tight
from shaking that thing. / Want you to shake that thing, /
Oh, shake that thing, / I’m getting sick and tired of
telling you to shake that thing”*

Quanto à aspectos plurisemânticos do título, uma edição de 1927 do *Journal of Abnormal and Social Psychology* (apud CALT, 2009) observou: “‘*Shake it*’, ‘*shake that thing*’, etc. [...] Tais expressões, muito frequentes no blues, ostensivamente se referem à dança, mas na verdade são expressões vulgares do negro relativas ao coito.”¹⁷² Curtis (2021) acrescenta que “*That thing*”, “*something*”, “*that stuff*” e até somente “*it*” referiam-se à vulva e que, no final dos anos 1930, “*it*” se referia tão obviamente à venda de sexo que os compositores não precisavam especificar mais. De fato, em várias versões de “*Shake That Thing*”, como “*Stomp That Thing*” (Frank Stokes, 1928), “*Wringing That Thing*” (Tampa Joe e Macon Ed, 1929) e “*Smack That Thing*” (Walter Coleman, 1936), “*that thing*” significava, sem eufemismos, “buceta”.¹⁷³ Como muito oportunamente pontuou Roberta Schwartz (2018), além de “crias” de “*Shake That Thing*”, todas as canções dela derivadas contêm letras sugestivas e de uma variedade temático-poética-vernacular, contudo não refletida pela semelhança de títulos, indicando nessa pequena e despretensiosa peça um enorme e profundo poço de tal material do qual se nutrir. Ou seja, de um significativo e atávico lastro *folk*.

It's Tight Like That pode não ter sido uma melodia totalmente original. Podem-se perceber semelhanças formais, melódicas, harmônicas, estruturação poética e, mesmo, “remissões intrínsecas”: as Figuras 1 e 2 abaixo mostram a redução harmônica das duas obras, respectivamente, “*Shake That Thing*” e “*It's Tight Like That*”. Fica evidente o tamanho das seções, ambas com 12 compassos, e a estruturação harmônica baseada no acorde de tônica reiterado nos quatro primeiros compassos, seguido de uma passagem pela subdominante, um

¹⁷¹ “leave the exact ‘thing’ or ‘stuff’ for [the] listener to decide. [It] might be whipped, tapped, bothered or used, but it is never defined”.

¹⁷² “‘*Shake it*,’ ‘*shake that thing*,’ etc. Such expressions are very frequent in the blues, ostensibly they refer to dancing, but they are really Negro vulgar expressions relating to coitus.”

¹⁷³ A expressão “*shake that thing*”, lembra Calt (2009), foi resgatada bem mais adiante, como vaga alusão ousada, pelo Ray Charles de “*Mess Around*” (1953) e “*What'd I Say*” (1960), sendo ainda encontrada na fala negra contemporânea, geralmente ligada à dança.

breve retorno à tônica, e os últimos quatro compassos promovendo o movimento cadencial da dominante para a tônica. Pensado dessa maneira, uma possível divisão formal seria ABA, levando em conta a estabilidade harmônica dos compassos 1 a 4, seguidos da passagem pela região da subdominante (compassos 5 a 8) e o retorno à tônica após passagem pela dominante (compassos 9 a 12). Essa segmentação formal tripartite também pode ser justificada pela semelhança melódica entre a primeira e terceira parte (vide Figuras 3 e 4).

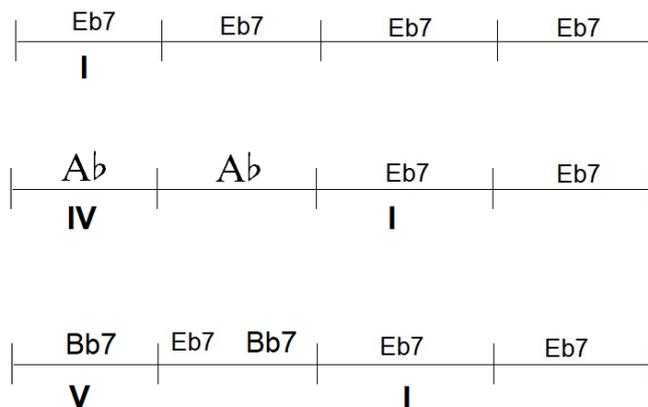


Figura 1: Papa Charlie Jackson, “*Shake That Thing*” (Paramount 12281), redução harmônica dos compassos 1 a 12 (Transcrição de Antenor Ferreira Correa, 2022).

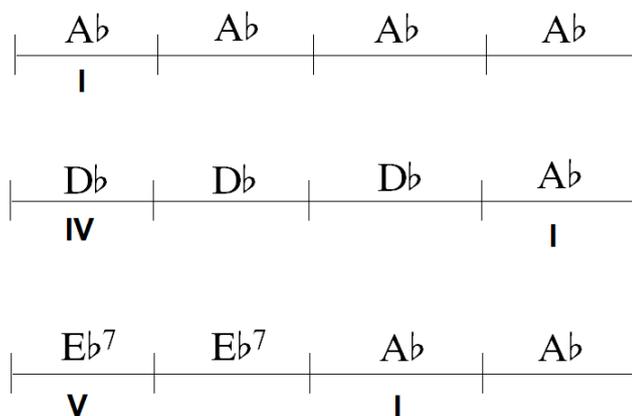


Figura 2: Georgia Tom Dorsey e Tampa Red, “*It's Tight Like That*” (Vocalion 1216), redução harmônica dos compassos 1 a 12 (Transcrição de Antenor Ferreira Correa, 2022).

Considerando-se a melodia, outras similaridades podem ser encontradas, tais como o movimento descendente e o uso de cromatismos e sétima do acorde como nota integrante da melodia (e não como nota dissonante a ser resolvida). Todavia, o aspecto que pode amparar a divisão formal do tipo ABA é a similaridade melódica observada ao comparar os compassos

1-4 e 9-12. Nota-se que há uma espécie de retorno do mesmo perfil melódico, enquanto que a melodia dos compassos 5-8 permanece como contrastante, como que inserida em meio às partes nomeadas aqui como “A”. Esses aspectos são notados em ambas as peças.

Figura 3: Papa Charlie Jackson, “*Shake That Thing*” (Paramount 12281), transcrição da melodia dos compassos 1 a 12 (Transcrição de Antenor Ferreira Correa, 2022).

Figura 4: Georgia Tom Dorsey e Tampa Red, “*It's Tight Like That*” (Vocalion 1216), transcrição da melodia dos compassos 1 a 12 (Transcrição de Antenor Ferreira Correa, 2022).

É preciso ressaltar que outros autores notaram que ambas as composições lançam mão da mesma forma: um blues de doze compassos. Porém, a forma de divisão destes pode ser pensada de outra maneira. Roberta Schwartz (2018), por exemplo, sugere que ao invés de empregar a forma estrófica AAB, a estrutura poética mais comum, Dorsey e Red empregam um verso de quatro compassos estático harmonicamente e um refrão de oito compassos mais harmonicamente ativo. Dessa maneira, a autora parece tomar como critério muito mais os

aspectos da letra do que os melódico-harmônicos. Neste sentido, Schwartz apontaria para uma forma do tipo AB (dividida em 4 + 8 compassos) ou ABB (4+4+4).

As formas distintas do tradicional blues AAB não são totalmente sem precedentes históricos, como relembra o músico-educador Wolf Marshal (2005) com relação a “*Hesitation Blues*”, canção com múltiplas estrofes picantes e construída da mesma maneira. “*Hesitation Blues*” gozou de ampla circulação no *Deep South*: Jelly Roll Morton afirmou a Alan Lomax tê-la ouvido em Nova Orleans na virada do século¹⁷⁴, enquanto os coletores de canções Robert Gordon Winslow, Dorothy Scarborough e Hubert Canfield (*apud* Schwartz, 2018) a ouviram de vários informantes na década de 1920. Esse tema *folk* pode ter sido mesmo o primeiro blues de doze compassos a ser conhecido em todo o Sul, circulando, antes de ser escrito, pela tradição oral por anos ou mesmo décadas, na sua maioria em versões demasiado “sujas” (“*dirtyies*”) para serem impressas ou gravadas¹⁷⁵.

Muito importante ressaltar aqui que “*Shake That Thing*” é o primeiro exemplo registrado dessa forma, demonstrada acima, como uma construção autônoma, autoral. Todavia, a gravação de Georgia Tom e Tampa Red, em que pesem todas as semelhanças estruturais, parece surpreendentemente moderna em comparação, além de alicerçada em vários gêneros e estilos musicais, urbanos e rurais, contemporâneos e anteriores, diferindo assim, e de maneiras impressionantes, de sua original *musa inspiradora*. Senão vejamos:

“*It's Tight Like That*” tem forma lírica de refrão, com o verso de quatro compassos consistindo em dois dísticos rimados de dois compassos, muitas vezes de duplo sentido sexual (cuja melodia em si, reitero, permaneceu na prática do blues como a principal melodia *hokum* até o início dos anos 1940), pode ser ouvida como um *tropo* composto por significantes retirados da paisagem musical de Chicago, que no final dos anos 1920 era uma mistura potente de estilos urbano e rural. Esta forma de verso e refrão revela a conexão também com a sua contemporânea “*The Dirty Dozens*” (Capítulo 3) por compartilharem estrutura semelhante e temática brejeira.

O verso de “*It's Tight Like That*” é cantado por Tampa Red, mas o refrão é harmonizado aproximadamente em terças, um reflexo do estilo dos *jubilee quartets*¹⁷⁶ e dos

¹⁷⁴ Jelly Roll Morton, *The Complete Library of Congress Recordings*, Rounder 11661-1898-2,2005 (disco 2)

¹⁷⁵ Como muitos *dirty blues* populares na tradição oral, “*Hesitation Blues*” foi “higienizado” e publicado quando o blues chegou à “adolescência”, com versões concorrentes de partituras aparecendo, por exemplo, em 1915 por WC Handy, além de sobreviver como padrão rural. Ver Wald, “*Hesitation Blues (Deep History of a Dirty Blues)*” <http://www.elijahwald.com/songblog/hesitation-blues/> (acessado em abril de 2022)

¹⁷⁶ Grupos musicais religiosos afro-americanos muito populares na primeira metade do século XX. O nome deriva dos Fisk Jubilee Singers, grupo de cantores organizado por George L. White na Fisk University em 1871 para cantar os *negros spirituals*. Ver Oliver (1990).

hinos *gospel* que proliferavam nas igrejas pentecostais da cidade. Já o *stride bass*¹⁷⁷ que domina grande parte do acompanhamento é um *link* audível para o *ragtime*¹⁷⁸ e o *barrelhouse piano*: Em entrevista dada décadas depois, Dorsey (*apud* O'NEAL, 1975) observou que “*It’s Tight Like That*” tinha “*live beats*”: para Francis Davis (2003) essa seria a maneira de Dorsey dizer que o ritmo do baixo era mais pronunciado - mais leve, mas de alguma forma mais pesado também - do que geralmente era característico das gravações de blues até aquele momento. Já os acentos deslocados no terceiro e quarto compassos evocam o estilo *Piedmont blues* influenciado pelo *ragtime guitar* da Costa Leste (que abarca os estados da Virgínia, Tennessee, Geórgia e Flórida). Lembra Schwartz (2018) que, embora o *Piedmont blues* fosse decerto um estilo familiar para Red e Dorsey, dada suas origens geográficas, talvez não seja coincidência que o guitarrista Blind Blake, o artista de blues mais vendido em Chicago à época, fosse um músico ao estilo *Piedmont*.

Importante abrir aqui um rápido parênteses para tratar desses dois estilos do blues, o *barrelhouse piano* e a *ragtime guitar*. Em 1923 cantou Ma Rainey:

*Got the barrel house blues, feeling awfully dry (2x)/ I can't drink moonshine 'cause I'm afraid I'd die/ Papa likes his sherry, mama likes her port (2x)/ Papa likes to shimmy, mama likes to sport/ Papa likes his bourbon, mama likes her gin (2x)/ Papa likes his outside women, mama likes outside men*¹⁷⁹

“*Barrelhouse* é um bar onde o uísque é servido direto do barril. Adicione um piano e você terá uma festa”¹⁸⁰. E assim a musicista Debra Devi (2012) define as *barrelhouses* rurais do Sul: barracos de madeira rústica onde trabalhadores negros se reuniam para beber e dançar à beira de pequenas cidades e acampamentos de diques. O *up-tempo piano blues* tocado nesses

¹⁷⁷ Dispositivo musical com salto entre as notas do baixo e da harmonia por parte da mão esquerda de um acompanhamento ao piano. Ver Ulanov (1957).

¹⁷⁸ Gênero musical afro-americano surgido no fim do século XIX na Louisiana e no Missouri, o *ragtime* teve seu pico de popularidade entre os anos 1897 e 1918. Caracterizado por melodia sincopada sobre um acompanhamento regularmente acentuado, o *ragtime* é a versão negra e dançante, repleta de síncopes, da música pianística (marcha) europeia de salão. Ver, entre outros, Blesh (1971); Hobsbawm (1989); e Bolcom (1990).

¹⁷⁹ “*Tenho o barrelhouse blues, me sentindo terrivelmente dry (2x)/ Não posso beber moonshine porque tenho medo de morrer/ Papai gosta de seu xerez, mamãe gosta de seu porto (2x)/ Papai gosta de dançar, mamãe gosta de sport/ Papai gosta de seu bourbon, mamãe gosta de seu gin (2x)/ Papai gosta de suas outside women, mamãe gosta de outside men*”. Na gíria afro-americana, a palavra “*dry*” descreve algo simples e pouco apetitoso, também significando “ficar sem dinheiro”; “*moonshine*” era o uísque destilado ilegalmente, sendo que o processo de destilação cria um revelador rastro de vapor, por isso era realizado à noite, em completa escuridão, com apenas a luz da lua para iluminação; “*sport*”, fazer sexo, essa tendo origens no inglês elizabetano e em Shakespeare (*Othello*, “*the Act of Sport*”); “*outside man, woman*”: gíria negra para “amante de um homem” ou “mulher casada”, “fora” conotando “fora de casa”. Ver Calt (2009) e Devi (2012).

¹⁸⁰ “A barrelhouse is a bar where whiskey is served straight from the barrel. Add a piano and you’ve got a party.” (DEVI, 2012, posição 511)

estabelecimentos também passou a ser chamado “*barrelhouse*”: tocar o *barrelhouse piano* era basicamente o blues acelerado e rítmico para dançar. Para Devi, o piano era o instrumento de percussão substituto aos tambores que haviam sido proibidos durante a escravidão: como o percussionista africano que conduz os dançarinos se movendo à sua frente, sendo por sua vez inspirado por eles para tocar mais forte e mais rápido, “the *barrelhouse piano* got the bar swinging” (p. 511). E esse piano bruto e animado acabou se transformando em *boogie-woogie*: uma nova música estridente, desinibida e fortemente rítmica (Capítulo 1).

Já o *ragtime* tocado à guitarra, musicalmente complexo e desafiador, remonta, segundo o folclorista Bruce Bastin (1995) ao final do século XIX, quando grupos de músicos menestréis, tocando banjo e guitarra, percorriam pequenas cidades atrás de serviço e diversão. Os guitarristas imitavam a forma de arte negra que ficou famosa por pianistas como Scott Joplin (e Jelly Roll Morton): a *ragtime blues guitar* evoluiu da música de *piano ragtime*, que era pródiga em sínopes, na ênfase em batidas normalmente não acentuadas, geralmente não caindo no mesmo lugar em cada compasso, tendo os músicos introduzido o *stop-time* no *barrelhouse boogie* para aumentar a síncope. Tocar *ragtime* na guitarra não era tarefa fácil naqueles dias, antes que a técnica alternada de dedilhado baixo se tornasse conhecida: os guitarristas tentavam reproduzir os sons complicados do piano na guitarra, de apenas 6 cordas, sendo que os primeiros descobriram que o polegar podia alternar entre duas das cordas do baixo, enquanto os dedos escolhiam a melodia.

Os *fingerstyle guitarists*, segundo Bastin (1993), copiaram as características da mão esquerda do *ragtime piano*, o som “*bum-chick*”: alguns guitarristas de blues logo perceberam que a assinatura característica do baixo do *ragtime piano* poderia ser tocada de forma simplificada na guitarra, sendo para tanto necessário golpear duas ou três cordas do baixo com o dedo polegar, alternando entre as cordas, produzindo um *bum-chick sound*. Quando combinada com os sons de palhetada dos dedos, essa técnica produz um som muito complexo que soa como duas guitarras. Assim, os guitarristas aplicaram-nas ao blues *up-tempo*, criando assim uma excitante e nova música de dança conhecida também como *ragtime blues* ou *Piedmont blues*. Caracterizado por uma abordagem de dedilhado em que um padrão rítmico de cordas de baixo de polegar regular e alternado suporta uma melodia sincopada usando as cordas de agudos geralmente escolhidas com o dedo indicador (ocasionalmente outros), o *Piedmont blues* se diferencia de outros estilos, particularmente o *Delta blues*, mas com alguma exceção: o guitarrista dos anos 1920 Mississippi John Hurt, celebrado pelo rápido dedilhado, defende Komara (2005), decerto deriva-se do estilo *ragtime guitar*, adequado às *juke joints* do Delta.

Fechando o parênteses e de volta à “*It’s Tight Like That*”: tanto o tempo surpreendentemente rápido de 190 batidas por minuto, muito mais rápido que a maioria dos blues gravados da época, e os ritmos de quatro no compasso do verso (o *beat* 4/4 significando quatro batidas inteiras em cada compasso, ou seja, *four-to-the-bar*) se assemelham ao jazz de Chicago do final da década de 1920. E, embora a música tenha obviamente passado por um “polimento”, as harmonias vocais não muito sincronizadas no refrão para enfatizar frase de efeito, as interjeições verbais durante o refrão solo de Red e a entrega de conversas refletem a sensação de “tempo bom” (*good-time music*, Capítulo 1) das *jug* e *washboard bands* e músicas dos *medicine shows*: apesar de que muitos *combos* do *city blues* que gravaram material *hokum* usassem instrumentação convencional, e não *jug* ou *kazoo*, é inegável o lastro histórico-cultural que liga o moderno *city blues* às antigas *jug bands*, cuja parte de sua tradição reside e sobrevive e tem o *hokum blues* como elo de ligação, que enfatizava a novidade bem trabalhada e temas baseadas em blues sexualmente sugestivos.

As *jug* e *washboard bands*, relembra Schwartz (2018), geralmente executavam números acelerados e sincopados sob empréstimo de uma gama variada de estilos, com e sem vocais. E foi o que aconteceu, em certa medida, com o ascendente *city blues*, em cujo núcleo piano/guitarra orbitavam saxofones, clarinetes ou trompetes e banjos ou baixos de corda: se inovação ou novidade na banda de blues, o *city blues* tomava emprestado de outros gêneros e estilos populares estabelecidos e assim se capacitava profissionalmente sobretudo para gravações. Além das bandas certamente ouvidas antes da chegada a Chicago, Georgia Tom e Tampa Red foram decerto influenciados por gravações bem-sucedidas de grupos de Louisville e Memphis (como a Whistler's Jug Band e a Memphis Jug Band); assim como havia também pequenos *combos* de jazz baseados em Chicago que adotaram elementos, e alguns dos instrumentos, das *jug* e *washboard bands*.

Importante destacar também o *walking bass line* (ou “linha de baixo ambulante”), estilo/recurso bastante utilizado no jazz e conhecido ainda como *baixo andante*, que cria uma sensação de movimento, ou de caminhada: expressão aplicada à linha de baixos *pizzicato* (dedilhada) que se move num ritmo regular de semínimas e em figuras de escala ou intervalo não limitados aos tons dos acordes, isto é, incluindo as notas de passagem (*passing tones*, BLESCH, 1971). Tocado por Tampa Red no terceiro e quarto compassos das estrofes 3-10 de “*It’s Tight Like That*”, é derivado do emergente estilo *boogie woogie* que estava, à época, tomando Chicago de assalto. A função da linha de baixo como uma transição arrojada para o refrão era então nova e marcante, embora não sem precedentes nos discos de blues: figuras semelhantes são ouvidas em “*Matchbox Blues*” de Blind Lemon Jefferson, lançado um ano

antes (1927). E, seguindo o lastro histórico, tem-se que Leadbelly, por seu turno, poderia ser o responsável por ensinar o companheiro cego de estrada Lemon Jefferson a tocar o *walking bass* na guitarra, graças ao *boogie woogie*. Segundo Peter J. Silvester (2009), Leadbelly foi um dos pioneiros da adaptação do baixo do *boogie woogie* para a guitarra quando, por volta de 1899 ou 1901, teria ouvido pela primeira vez pianistas *barrelhouses*, no Texas ou Louisiana, tocando os *boogie-woogie walking basses*. Segundo o *boogie woogie pianist* Sammy Price (*apud* SILVESTER, 2009), Blind Lemon Jefferson sugestivamente chamou sua *walking bass line* “*booga-rooga*”.

Já o ousado *turnaround*¹⁸¹ “*barbershop*” de acordes cromáticos descendentes no final do são incomuns no *down-home blues*, mas quase idêntico ao *turnaround* que Dorsey empregava nas *house rent parties* que ele tocava como pianista, anteriormente em Atlanta (ver seção “Poiética” mais adiante), e não incomum em arranjos dos *vaudeville blues*, eles próprios fusões de blues, *ragtime* e *popular songs* do período.¹⁸² “Música de barbearia” é um tipo de canção vocal desacompanhada caracterizada por uma harmonia de quatro partes e normalmente liderada pelo segundo tenor, acompanhada por um barítono, um baixo e o primeiro tenor. Importante acrescentar ainda, e o pesquisador Vic Hobson (2014) me ajuda, que parte da razão pela qual o jazz de Nova Orleans se desenvolveu calcado no improviso coletivo e na tonalidade do blues é que todos os proeminentes pioneiros do jazz (Buddy Bolden, Bunk Johnson, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Johnny Dodds e Kid Ory), cantavam em quartetos de barbearia¹⁸³ (e/ou *barooms*, estabelecimentos cuja principal característica seja um bar para venda de bebidas alcoólicas).

Por seu turno, o climático e sugestivo *stop time pickup riff* que repentinamente para na batida das estrofes 2-10, é uma reminiscência de jazz e blues contemporâneos à canção, com precedentes em “*Down to the Bricks*”, de Jimmy O'Bryant's Famous Original Washboard Band (1925) e “*Black Bottom Stomp*”, de Jelly Roll Morton (1926). Além de evidenciar o tipo de “pequeno truque ou enfeite” (CALT, 1989, p. 26) que Dorsey sentiu ser necessário trazer à

¹⁸¹ *Turnaround*, no jazz, é uma passagem no final de uma seção que leva à próxima seção, sendo essa mais frequentemente a repetição da seção anterior (ou da peça ou música inteira), podendo levar a essa seção harmonicamente, como uma progressão de acordes ou melodicamente. Ver Ulanov (1957).

¹⁸² *Barbershop endings* - fórmulas cadenciais comuns em arranjos de “quartetos de barbearia” - são definidos por Sigmund Gottfried Spaeth (*apud* SCHWARTZ, 2018): o *turnaround* de Dorsey contém elementos do primeiro e segundo *barbershop endings* de Spaeth.

¹⁸³ Na origem dos grupos vocais modernos da primeira metade do século XX estão os “*barbershop quartets*”, ou quartetos de barbearia. Muito populares entre 1900 e 1919, sua história remonta a comunidade afro-americana do Sul dos EUA de meados do século XIX, quando grupos informais se reuniam em frente às barbearias e harmonizavam músicas conhecidas, sem acompanhamento instrumental, incluindo *spirituals* e canções folclóricas e populares da época. Artistas de barbearia amiúde apareciam no circuito de *vaudeville*. Ver Oliver (1990) e Abbott (1992).

canção (retomarei o ponto na seção “Poiética”), o uso do *stop time* no arranjo provavelmente estava ligado a danças populares e brejeiras de grande apelo como o *black bottom* e o *shim-sham shimmy*, que incluem a suspensão do movimento.

Adensando mais a reflexão sobre o *stop time*, o temos como padrão de acompanhamento no qual o fluxo progressivo da música para (ou parece parar) o tempo normal durante primeira metade da progressão, suspenso em uníssono rítmico, apresentando ataques acentuados e regulares no primeiro tempo de cada *beat*, alternado com silêncios, seguindo o *flow* do andamento rítmico, melódico e poético. O uso do *stop time* era comum em Nova Orleans¹⁸⁴, quando a instrumentação parava brevemente, permitindo curto solo antes de retomar, mas em “*It’s Tight Like That*” foi atualizada como eficaz moldura sonora para a verborrágica, bem-humorada, maliciosa e coloquial narrativa poética por meio de recorrente e frenética repetição, seguido por preenchimento vocal em vez de instrumental: ao contrário da polifonia jazzística, a instrumentação emula a abordagem vocal brejeira e folgazã e reforça a sexualizada letra, outro enorme trunfo da canção:

Verso

*Listen here folks
I wanta sing a little song
Don’t get mad, we don’t mean no harm
Y’know, it’s tight like that*

*There was a little black rooster
Met a little brown hen
Made a date at the barn about-a half-past-ten.
Y’know, it’s tight like that*

*I went to see my gal
Over across the hall
Found another mule kickin’ in my stall
Y’know, it’s tight like that*

*Now the gal I love
She’s long and slim
When she whip it, it’s too bad Jim
Oh, it’s tight like that*

*Now the rooster crowed
And the hen looked ’round
And a bum-bum-biddly got to carry me to town*

Chorus

*Beedle-um-bum
Oh, It’s tight like that
Beedle-um-bum
Oh, ya hear me talkin’ to you
I mean it’s tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It’s tight like that
Beedle-um-bum
Hear me talkin’ to ya
I mean it’s tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It’s tight like that
Beedle-um-bum
Hear me talkin’ to ya
I mean it’s tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It’s tight like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin’ to you
I mean it’s tight like that*

*Beep-um-bum-bum
Oh, It’s tight like that
Beedle-um-bum*

¹⁸⁴ Egresso da cena musical híbrida blues-jazz de New Orleans e logo absorvido pela língua franca ampla do blues, jazz, *r’n’b*, e *r’n’r* e depois espreado à canção popular, o *riff stop-time* tornou-se das frases musicais mais reconhecíveis no blues (PALMER, 1981).

Oh, it's tough like that

*Hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that*

*Mama had a little dog
His name was Ball
If you give him a little taste he'd want it all
Oh, it's tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that*

*Ah folks, that's tight like that.
Yeah, take this Tampa Red.*

(guitar solo)

Gon' play it boy.

*Uncle Bud and Aunt Jane
Went to Chinquapin huntin'
Aunt Jane fell down 'n' Uncle Bud's idea
Oh, it's tight like that*

*Beeb-um-bum-bum
Oh, It's tough like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that*

*If you see my gal
Tell her to hurry home
I ain't had no bread since she's been gone
Oh, it's tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that*

*I'll wear my b ritches
Up above my knees
Strut my jelly with who I please
Oh, it's tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Oh, hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that*

*Uncle Bill came home
'Bout half-past-ten
Put the key in the hole but he couldn't get in
Oh, it's tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Hear me talkin' to you
I mean it's tight like that*

*Me and my brother
Was up in the loft
We's seein' Uncle Bill when he broke it off
Y'know, it's tight like that*

*Beedle-um-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that
Beeb-um-bum-b'bum-bum*

A dupla teve a feliz ideia de elaborar uma extensa letra, (relativamente) incomum para o período, que apresentava para o grande público negro muitas expressões idiomáticas e muitas gírias, a linguagem vernacular afro-americana com suas metáforas codificadas e *signifyings*, conseguindo fazer isso de uma maneira muito engenhosa. As letras como um todo, como observa Schwartz (2018), não têm predecessores exatos, pontuais, mas muitas das linhas individuais e frasais são extraídas de gravações contemporâneas e, importante destacar, de tradições musicais negras mais antigas. Por exemplo, a onomatopaica frase “*beedle-um-*

bum”¹⁸⁵, cantada alegremente no final de cada verso é uma gíria negra para “buceta” (“*pussy*”), *slang* que transitava entre as festas femininas em Chicago durante os anos 1920 (CALT, 2009). Ou, pelas palavras - ou poiésis - do próprio Tom Dorsey (*apud* OLIVER, 1967, p. 172), “era uma expressão usadas nas *dance joints* e em lugares assustadores, mergulhos obscenos no distrito da luz vermelha. As garotas cantavam esse tipo de palavra sugestiva enquanto dançavam com seus companheiros”.¹⁸⁶ É sabido também que “*beedle-um-bum*” era uma frase que existia já há algum tempo: o multi-instrumentista Charles L. Johnson publicou uma peça para piano *ragtime* intitulada “*Beedle Um Bo: A Slow Drag*” em 1908, mas que provavelmente não tinha conotação sexual (CALT, 2009), em que pese o subtítulo (“*A Slow Drag*”) inevitavelmente remeter à sensual dança negra (Capítulo 1), e posteriormente gravada como “*Boodle-Am-Shake*” pelos Dixieland Jug Blowers em 1926. No contexto do *Chicago city blues* de 1928 (SCHWARTZ, 2018), “*beedle-um-bum*” decerto indicou a muitos afro-americanos compradores de discos que “*It’s Tight Like That*” era um blues que evocava o tom sugestivo do antigo e popular *vaudeville*.

O mesmo pode ser dito para o verso “*Tio Bill voltou para casa por volta das dez e meia / Colocou a chave no buraco, mas ela não entrou*” (“*Uncle Bill came home ‘Bout half-past-ten / Put the key in the hole but he couldn’t get in*”), o riff do sucesso “*You’ve Got the Right Key, but the Wrong Keyhole*” (“*Você tem a chave certa, mas o buraco da fechadura errado*”), de Clarence Williams e Eddie Green e gravado em 1924 pela *blues-jazz singer* egressa do *vaudeville* Virginia Liston. Roberta Schwartz (2018) chama a atenção que a canção, por sua parte, decerto seguiu o modelo de “*You’re in the Right Church, but the Wrong Pew*” (“*Você está na Igreja certa, mas no banco errado*”), escrita em 1908 por Cecil Mack e Chris Smith para o musical *Bandana Land*.

Já o trecho que traz “*Havia um pequeno galo negro que conheceu uma pequena galinha marrom / Marcou um encontro no celeiro por volta das dez e meia*” (“*There was a little black Rooster Met a little brown hen / Made a date at the barn about-a half-past-ten*”) está ligada à canção “*But I Ain’t Bothered*”, coletada no Texas pelo folclorista Gates Thomas (1926) ao recompilar canções que remontam a 1890 (ROLF, 2008). Afirmou Gates que

¹⁸⁵ Onomatopeias são recursos caros ao blues, assim como sílabas “absurdas” (ULANOV, 1957) e os cantos improvisados com palavras (aparentemente) sem importância ou sentido - os *scats*, fenômeno sem precedentes na música europeia (SCHULLER, 1968) -, foram outros expediente sintáticos adotados pelos performers. Seja para emular sons (a Trixie Smith de “*Choo Choo Blues*”, 1924), para embelezar o embalo do ritmo (STEARNS, 1964) ou para causar risos maliciosos (o Blind Blake de “*Diddie Wa Diddie*”, 1929), essas bossas estilísticas espantariam o musicólogo Richard Wallaschek (1893), para quem a qualidade mais surpreendente em todas as canções *selvagens* é a ocorrência constante de palavras sem nenhum significado (o *itálico* é meu).

¹⁸⁶“was an expression they used in the dance joints and creepy slip-in places, smutty dives in the red-light district. The gals would sing those kinds of suggestive words while dancing around with their fellows”.

[...] o ritmo e a melodia aqui representam muito bem o gorgolejo insinuantemente amoroso do galo nos estágios iniciais de sua galanteria [...] representa a ressíntese do negro de uma pornográfica *bar-room ballad* que era corrente (geralmente nas cartas de *bateristas de uísque*) na virada do século. (p. 180)¹⁸⁷

Sobre “*Agora, a garota que eu amo ela é alta e magra*” (“*Now the gal I love she’s long and slim*”) e sua variante “*long and tall*”, ambas aparecem em numerosos blues e está salientemente presente em *folk blues* lascivos como “*Salty Dog*”, “*Sweet Patunia*” e o deveras sujo - e onipresente - “*Uncle Bud*”, que a antropóloga e romancista Zora Neale Hurston gravou para a Biblioteca do Congresso em 1939 (Tampa Red e Georgia Tom gravariam uma versão higienizada e bastante inofensiva de “*Uncle Bud*” em 1929)¹⁸⁸. Pode-se destacar também “*Fui ver minha garota Do outro lado do salão / Encontrei outra mula chutando na minha baía*” (“*I went to see my gal Over across the hall / Found another mule kickin’ in my stall*”), temática de adultério encontrada antes nos blues “*You May Go, But You’ll Come Back Some Day*”, da cantora e pianista de Maggie Jones (1924) e “*Bed Slats*”, do *one man band* Daddy Stovepipe (1927). Se cada um desses dísticos, como argumenta Schwartz (2018), pareciam inócuos para os não familiarizados com a cultura negra do *Deep South*, para o público-alvo de Georgia Tom e Tampa Red eram excitantes “piscadelas” e “acenos” para um caro e caudaloso repertório étnico que nunca chegaria a uma gravação comercial.

Tampa Red faz assim uma piada picante atrás da outra, dando a impressão de que poderia continuar assim “*all night long*”, o que empresta grande charme à performance¹⁸⁹: para além de ser definitivamente um cidadão exemplo de *good-time music* e repertório ideal para *house rent parties*, a dupla dá imgeticamente ao ouvinte a sensação de espiar um piquenique familiar ou uma *jook joint*, onde todo mundo já conhece as piadas. E não são as

¹⁸⁷ “The rhythm and melody here pretty well represent the insinuatingly amorous gurgle of the rooster in the earlier stages of his gallantry [...] represents the Negro’s re-synthesis of a pornographic bar-room ballad that was current (usually on the cards of whiskey-drummers) about the turn of the century”. Nos anos subsequentes à Lei Seca, os vendedores foram chamados de *bateristas de uísque* quando a bebida se tornou legal novamente.

¹⁸⁸ Personagem citado em diversas canções de vários gêneros, o infame *Chief Transfer Agent* do sistema prisional texano “Uncle Bud” Russell ganhou notoriedade entregando à prisão 115.000 homens e mulheres, negros e brancos, incluindo Clyde Barrow, da dupla fora-da-lei Bonnie e Clyde, em 1930. Ver https://www.openculture.com/2013/03/hear_zora_neale_hurston_sing_the_bawdy_prison_blues_song_uncle_bud_1940.html

¹⁸⁹ Não é incomum desafios no blues onde *performers* competem sobre quem tem repertório poético mais extenso (OLIVER, 1989): de frente um para o outro, cantam em competição alternada até que um desista. O folclorista John W. Work (1940) assistiu no Tennessee performance em que a contenda focava em bravatas autopromocionais, de exaltação da virilidade sexual do performer, mas que não denegria o outro, senão em sua capacidade de improvisação. Quase 30 anos depois, o etnomusicólogo William Ferris (1978) etnografou no Mississippi similar categoria de desafio: durante festa noturna e apenas masculina, os músicos iniciaram competição com trocas de versos obscenos. O público os encorajou a cantar o maior tempo possível e a duração desses blues - 20 versos - mostra como os versos fluem em uma música para prolongar sua performance.

bufonarias o único toque *vintage* pois, como bem pontuou Francis Davis (2003), em certa medida “*It’s Tight Like That*” é uma *coon song*¹⁹⁰ atualizada: subgênero musical de enorme sucesso popular, de meados do século XIX até o início do século XX (ABBOTT e SEROFF, 2007), as *coon songs* foram onipresentes, dos *minstrels shows* até o blues e passando pelo *vaudeville*, em performances *blackfaces* nos palcos e também em gravações, sedimentando as estereotipadas e caricaturais representações negras (bufões, ignorantes e indolentes, desonestos e desonrosos, viciosos e violentos, libidinosos e promíscuos). No auge da fama e demanda, quase todos os compositores do país, brancos e negros, compuseram *coon songs*, que se propunham engraçadas e incorporavam os ritmos sincopados do *ragtime*. Apesar dos complexos e problemáticos caracteres, elas contribuíram para o desenvolvimento e aceitação da música afro-americana, senão desacopladas dos estereótipos, pelo menos subvertendo-os de forma positiva, sendo elementos das *coon songs* incorporados também às *folk songs* negras da virada do século (ODUM, 1926).

Se esse tipo de canção *minstrel* retratava os negros como promíscuos e libidinosos (BOGLE, 2003), na peça de Dorsey & Red, no entanto, o *signifying* prevaleceu. Musicalmente, há nela pitadas de *ragtime banjo* nas linhas de guitarra limpas de Tampa Red, assim como os citados “*beedle-um-bum*” vocais de Dorsey, que fornecem uma forma de canto responsorial, parecem emular o som de um músico soprando uma *jug*. Tampa Red se lembraria mais tarde, em entrevista a Jim O’Neal (*apud* BRENNAN, 2018), de ver à época pessoas alinhadas do lado de fora das lojas de discos esperando para comprar “*It’s Tight Like That*”, essa peça que informa a rica e complexa e profunda lógica das trocas, empréstimos e fusões musicais. Ele conseguiu resumir bem e de forma simples toda a característica de *continuum* - musical, cultural e étnico - trazida pela canção, sua poética, e assim todo o poder operado por ela: “Era apenas uma pequena música antiga, mas eles realmente aceitaram”¹⁹¹.

2.1.2. “*It’s Tight Like That*” e o *Hokum Blues*: análise estética indutiva x análise poética externa

O fato é que músicas dessa natureza, leia-se, “vertente maliciosa” com letras bem-humoradas e sugestivas, de vozes duplas e melodias cativantes, tempos moderados a rápidos, com ritmos de dança e evocações de estilos rurais e urbanos da música afro-americana, geralmente composta em versos de doze compassos e refrão, passaram a ser conhecidas como

¹⁹⁰ Nas primeiras canções dos menestréis, o “coon” era referência ao guaxinim, cuja carne era supostamente preferida pelos escravos das plantações.

¹⁹¹ “It was just a little old song but they really went for it”

<https://musicianguide.com/biographies/1608002363/Tampa-Red.html>

“*hokum blues*” (OAKELY, 1997; OLIVER, 1997). Embora o termo não tenha sido geralmente empregado para descrever este estilo até a década de 1960, Aletha Dickerson lembrou que Thomas A. Dorsey sugeriu chamar a dupla que gravou “*Selling That Stuff*” para a Paramount de The Hokum Boys, “porque isso é pura *besteira*” (“‘cause this is pure *hokum*”)¹⁹². É comumente afirmado que o vocábulo não guardava nenhum significado em particular, sendo o próprio Dorsey (*apud* O’NEAL, 1975) endossador de mitologia:

A gente ouviu em algum lugar. Usamos o nome “*hokum*” e, veja, funcionou [...] Não era um estilo [...] Eu não sei o que eles querem dizer com *hokum* [...] se existe tal palavra no dicionário [...] Mas era uma boa palavra para carregar, pois ninguém sabe o que significava (p.18)¹⁹³.

Ele também lembrou, em justificativa: “Não queríamos nos chamar de cantores de blues e não queríamos nos chamar de cantores populares¹⁹⁴” (*apud* DAVIS, 2003, p. 137). Retomarei a percepção “poiética” de Dorsey mais adiante.

Mas, como Dorsey evidentemente era sabedor, *hokum* era um recurso de longa data nos *minstrels* e *vaudeville shows*, um notório tipo de comédia “baixa” (“*low-brow*”) envolvendo insinuações picantes e bobagens que muitas vezes usavam estereótipos regionais, raciais e de classe. Como bem resumiu Paul Oliver (1998), aqui novamente, e surpreendentemente, não carregando nas tintas pejorativas, trata-se o *hokum* de

[...] um termo do *minstrel show* para encenar costumes populares simples [que] brincavam com a mistura ambivalente de condescendência e nostalgia do morador da cidade, pelos prazeres mais inocentes da vida rural [sendo que] aqueles que fizeram o ajuste à vida urbana tiveram sua confiança reforçada por gravações *hokum* (ps. 111-12)¹⁹⁵.

Embora Dorsey afirmasse não poder dar uma definição precisa do termo, insiste Roberta Schwartz (2018) que ele claramente o conhecia por associação: em sua lógica, o público ouviria a palavra “*hokum*” e pensaria: “vale a pena ver, vamos ouvir” e, presumivelmente, ouviria “algo” (DORSEY *apud* OAKLEY, 1997, p. 162).

¹⁹² É possível ainda que Dorsey possa ter ajudado a nomear também a já citada a Hokum Jug Band. Ver http://www.vjm.biz/new_page_18.htm (acessado em 10 de fevereiro de 2022).

¹⁹³ “We heard it somewhere [...] [W]e played up the name ‘hokum,’ see, and it worked [...] It was no style [...] I don’t know what they meant by hokum [...] But it was a good word to carry, for nobody knows what it meant”.

¹⁹⁴ “We didn’t want to call ourselves blues singers, and we didn’t want to call ourselves popular singers”.

¹⁹⁵ “a minstrel show term for good-natured guying of simple folkways, ‘hokum’ played on the city-dweller’s ambivalent mixture of condescension and nostalgia for the more innocent pleasures of rural life [...] But those who had made the adjustment to urban living had their confidence bolstered by ‘hokum’ recordings.

Em retrospecto, não é difícil perceber que a gravação de Papa Charlie Jackson, “*Shake That Thing*”, foi a primeira do *hokum blues*. Mas “*It's Tight Like That*” marcaria o início da mania comercial do estilo, uma febre que perduraria por toda década de 1930. Sua popularidade provavelmente foi impulsionada, como acredita Schwartz (2018), pela eficiente e feliz combinação de *tropos* musicais urbanos contemporâneos com referências a tradições performáticas mais antigas do *Deep South*, além de referências líricas que reverberavam o dilema de uma população afro-americana que se percebia cada vez mais urbana mas que ainda retinha afetiva e nostálgicamente laços culturais com o Sul (Capítulo 2). Essa reflexão é endossada por Francis Davis (2003): apesar da rubrica *Chicago blues*, “*It's Tight Like That*” soa *country* (rural ou *down-home*), e isso deve ter sido reconfortante para muitos daqueles que o compraram em 1928, pessoas com “um pé na cidade e outro em casa”, como o próprio Tampa Red. Nem rural nem urbano, mas no meio do caminho.

Essa “vertente maliciosa” operou portanto interessante fenômeno, pois não teve um apelo imediato somente com o público urbano descolado e moderno, notadamente os “malandros de rua” (“*streetwise urbanites*”)¹⁹⁶ que captaram a letra da canção, altamente codificada e contemporânea, repleta de gírias e expressões vernaculares afro-americanas da urbe. O estilo capturou também jovens sulistas rurais que queriam soar como “urbanos de rua” e que se identificavam com a poética da canção, que espertamente também trazia antigas expressões vernaculares rurais. “*It's Tight Like That*”, lembra Elijah Wald (2012), era uma contemporânea - e, como não poderia deixar de ser, ambígua - frase da moda, que funcionava tanto como uma expressão de aprovação como referência à genitália feminina.

Assim, Dorsey e Red conseguiram a façanha de atrair uma gama ampla de velhos e novos ouvintes que rejeitavam os estilos de blues anteriores tidos como desatualizados, movimento que sinalizava a forte tendência do apelo imediato e efêmero da canção popular midiaticizada, fenômeno que se confirmaria pelas décadas seguintes. E mais: o sucesso dos grupos de estilo *hokum* refletiu não apenas a mudança da moda e as tendências de gravação (Capítulo 2), mas também um novo papel para o blues: no início dos anos 1920, rememora Wald (2012), as “rainhas do blues” estavam no topo do negócio do entretenimento negro, apresentando shows que traziam orquestras completas, além de dançarinos e comediantes. Artistas como Tampa Red, que tinham um estilo urbano e descolado e enxuto que se encaixava bem na vida moderna e mundana da cidade, atualizando-a, faziam tanto as “rainhas do blues” quanto os *country bluesmen* parecerem antiquados, se comparados.

¹⁹⁶ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/streetwise>

Ao chamar sua música de “*hokum*”, Dorsey reconheceu, mesmo não explicitamente, os laços com essas tradições negras mais antigas e, em grande parte, do Sul, embora o termo ainda fosse comum em 1928: a Dallas String Band gravaria nesse ano, no Texas, a faixa intitulada “*Hokum Blues*”, mais de um mês depois da Tampa Red’s Hokum Jug Band, o que torna possível inferir que a Dallas String Band estaria capitalizando a popularidade crescente de “*It’s Tight Like That*”. No entanto, recapitula (SCHWARTZ, 2018), “*Dallas Rag*”, gravada pelo grupo texano em 1927, traz elementos cômicos que evocam diretamente o *hokum* dos *vaudeville* e *medicine shows*¹⁹⁷. O apelido *hokum* foi adotado ainda, antes de 1932, por três grupos de estúdio diferentes, sendo os dois últimos com membros flutuantes, mas todos se especializando em peças com títulos sugestivos (como “*That Stuff I Got*”, “*I Had to Give Up Gym*” e “*We Don’t Sell It Here No More*”). São eles: The Hokum Trio, que consistia em Banjo Ikey Robinson, Alex Hill e Cecil Scott; o já citado Hokum Boys (Capítulo 2), afiliado à Paramount; e The Famous Hokum Boys, gravado para a American Record Company de Lester Melrose em 1930 (O’NEAL, 1975) e que geralmente incluía, entre outros, Dorsey e/ou Frank Brasswell, Mozelle Alderson, Arthur Petties e, principalmente, Big Bill Broonzy.

Guitarrista e seminal nome da transição Delta-Chicago, William Lee Conley “Big Bill” Broonzy foi outra pedra angular do *city blues* (ver Introdução). Egresso do Arkansas, em Chicago foi aluno de Papa Charlie Jackson e conseguiu modernizar-se eficazmente para as gravações de 1930 com os Famous Hokum Boys, exemplificado no trabalho guitarrístico de “*Eagle Riding Papa*” e que pode muito bem servir de carta de apresentação do estilo: “*Some Wanna Know Just What We Got/ We Got Good Hokum and We Serve Hot!*” (“*alguns querem saber o que é que temos, temos bom hokum e o servimos quente!*”). Com o colega *hokum boy* Frank Brasswell, Broonzy gravou alguns duos de *ragtime guitar* que esbanjavam virtuosismo, para além das letras brejeiras, como em “*Pig Meat Strut*” (OLIVER, 1997). Ele também escudou a *hokum girl* Jane Lucas¹⁹⁸, ambos animando os dançarinos das *house rent parties* com “*Hip Shakin’ Strut*” (1931), popularíssimo dueto que versava:

Jane Lucas - “*Vamos, mexam-se, amigos!*” /
Big Bill Broonzy - “*Movimentem-se rápido! / Se
não podem mexer a entreperna, rebolem!*”

¹⁹⁷ Padrões similares surgem, reforça Schwartz, em temas como “*Bohunkus Blues*” (Blythe’s Washboard Band, 1926), e até mesmo no início das gravações de Louis Armstrong, como “*The King of the Zulus*” (1925).

¹⁹⁸ Jane Lucas também assinava com outros nomes artísticos - Mozelle Alderson, Kansas City Kitty ou Hannah May - expediente comum entre artistas de blues durante décadas, como forma de burlar os contratos, invariavelmente leoninos, com as gravadoras. Sobre *dirty blues* e *slow drag*, ver Capítulo 1.

Para arrefecer o ritmo frenético por vezes alcançado pelo *hokum blues* nas *house rent parties*, Jane Lucas intercalava o repertório com *dirty blues* do tipo “*Pussy Cat Blues*”, ideais para a *slow drag*. Essas e outras gravações e performances, como gracejou Humphrey (1993), em definitivo não condiziam com os efeitos dramáticos da Grande Depressão.

“*It’s Tight Like That*” era o paroxismo de um estilo que um amuado Gerard Herzhaft (1986) afirma estar no limite do blues propriamente dito. Para o onipresente e - agora sim - reativo Paul Oliver (1990; 1969), era uma canção integrante de um estilo repleto de peças grosseiras e mais divertidas que profundas. Ela foi, com suas gírias maliciosas e etnicamente codificadas, exemplo de *good-time music* e sinônimo de *Chicago city blues* durante um breve mas intenso e rico período; e perseverou, em alguma medida, ainda depois da Segunda Guerra, tanto em Chicago quanto emigrada para outras cidades, notadamente Nova Iorque (WALD, 2012). Big Joe Williams, celebrado *bluesman* e notório andarilho que percorreu virtualmente todo o país, afirmou: “‘*It’s Tight Like That*’ chegou até quase os quatro confins dos EUA. Foi aceita e gravada por brancos e negros. Podia-se escutar crianças pequenas cantarolando-a em qualquer lugar que você fosse” (*apud* HUMPHREY, 1993, p. 153).

Apesar da antiga e profunda tradição, foi na seara do *city blues* que a febre *hokum* pegou, graças a “*It’s Tight Like That*”, que alçou enorme e amplo sucesso nacional ao astutamente combinar sofisticação urbana e humor rural, brejeiro, repleto de gírias negras e malícia. Sucesso instantâneo e maciço, a sugestão sexual e o ritmo contagiante da música ocasionaram vendas de discos catapultadas para centenas de milhares: enquanto alguns (DAVIS, 2003) relatam vendas que ultrapassaram a marca de um milhão, outros (BRENNAN, 2018) arriscam cinco milhões. Se confiáveis ou não, sabe-se que foi um dos discos de blues mais vendidos da época (OBRECHT, 2015), mesmo uma das mais vendidas gravações de blues (OLIVER, 1990), conseguindo o feito de perseverar em disco mesmo quando o desastre financeiro de 1929 parou a maioria das gravações de blues, chegando mesmo a tirar a gravadora Vocalion da eminente falência (HUMPHREY, 1993). Sucesso que sem dúvida surpreendeu - e encantou - Dorsey e Red, que dividiram cerca de US \$ 4.000 em *royalties* (BRENNAN, 2018), valor relativamente alto para o período, em que pese as leoninas negociações entre artistas (negros) e gravadoras (brancas).

Elija Wald (2004) afirma que praticamente todos os blues populares gravados nos vinte anos seguintes a 1928 podem ser vistos como fluindo diretamente de dois discos: “*How Long, How Long Blues*” (Capítulo 2) e “*It’s Tight Like That*”. Mas, se “*How Long, How Long Blues*” (Capítulo 2) foi sem dúvida um grande e influente e inovador disco, mesmo um dos poucos que reconfiguraram o blues em uma forma urbana (o *blues after hour*), sua

contraparte, que foi “*It’s Tight Like That*”, soou como inovação e novidade: sendo o blues uma forma de música popular já estabelecida em 1928, novidade e inovação nesse contexto são conceitos equivalentes ou complementares. Se, para Davis (2003), “*It’s Tight Like That*” foi um dos primeiros *city blues* cuja batida anteciparia grande parte da influente música gravada em Chicago pela Bluebird Records no final dos anos 1930 e início dos anos 40, para Gerald E. Brennan (2018)¹⁹⁹ ela seria não apenas futuro grande padrão negro musical dos anos 30, mas também futuro grande padrão branco musical dos anos 1940.

O som dessa gravação era algo novo no mundo do blues: como bem salientou Brennan (2018), era distinto da emoção crua de boa parte do *Delta blues*, do langoroso *blues after hour* ou da poderosa e régia performance das *classic blues singers*. Os vocais de Tampa Red, suaves, astutos e quase semifalados (estilo que remete atualmente ao *rap*), além de ajudar a formatar o *hokum blues*, reproduzia letras codificadamente atrevidas que aglutinavam gírias da época e pedaços de vários blues e *folk blues* anteriores, numa genial *bricolagem lévi-straussiana* (2005), aqui significando a união de vários elementos para formação de um único e individualizado, próprio e, por que não, identitário: é o trabalho realizado pelo *bricoleur*, que por meio do pensamento se guia pela intuição e vontade de conhecer (e ordenar) o que está no mundo, a partir da junção de diferentes elementos, materiais e ferramentas disponíveis, formando algo novo, sem planejamento prévio. E, tal um *bricoleur*, Tampa Red usou imagens-sons poético-musicais que inicial e necessariamente não se relacionam, mas que em suas mãos e voz, de forma artística, se transformaram em canção.

Já para o jornalista Christian Casoni²⁰⁰, “*It’s Tight Like That*” passeia com uma simplicidade ao mesmo tempo infantil e sofisticada em que desfilam todos os tipos de obscenidades, em contraponto perfeito ao blues mal-humorado. É um *vaudeville* intimista e atrevido que atualizou uma palavra antiga usada nos primórdios do *blackface* e cujo significado e propósito haviam se perdido: o *hokum*. O *hokum blues* se distinguindo, para Casoni, daquele estilo cada vez mais associado à subclasse rural: “Chicago ainda era uma cidade do jazz, importante então não cair lá como um colhedor de algodão”²⁰¹.

A canção conheceu continuações, regravações - Samuel Charters (1958) chamou “*It’s Tight Like That*” de a música mais regravada de seu tempo -, “significações” e imitações de dezenas e dezenas de intérpretes, de enorme apelo popular; saiu da seara do blues e ganhou espaço multirracial entre os músicos e público do jazz, country e *pop music*; cativou crianças

¹⁹⁹<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/tampa-red>

²⁰⁰http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html (acessado em 05/2022)

²⁰¹ “Chicago est encore une ville de jazz, il importe de ne pas débouler là-dedans comme un cueilleur de coton”.

e idosos, público urbano e rural, graças à enorme eficácia de combinar ritmos dançantes populares e letras com linguajar rural e citadino, abarcando enorme paleta popular.

Quanto ao *hokum blues*, Giles Oakley (1997) considera o estilo o “canto do cisne” de uma velha época, a “cartada final” do otimismo urbano dos “loucos anos 1920”: em que pese o copiadíssimo e fenomenal sucesso de “*It's Tight Like That*”, para Oakley a “era de ouro” teria de chegar ao fim. Com o agravamento da Grande Depressão, a partir de 1932, e absorvido por tragédia pessoal, Georgia Tom decidiu deixar o blues e se dedicar à música sacra, para se tornar figura de destaque na *gospel music* (HARRIS, 1992), mesmo o seu formatador, mas não sem antes contribuir para lançar as bases de uma nova era do *city blues*.

Mesmo que o *hokum blues* tenha (aparentemente) findado durante a Depressão, ainda persistiu por pelo menos uma década, assim como influenciou, direta e indiretamente, futuros artistas de estilos vários, como o *jump blues*, o *rhythm and blues*, o *do wop* e o *rock and roll* negro nas décadas de 1940 e 50, que traziam canções cujas temáticas perenes - infidelidade, jogatina, bebida, *preachers* “escorregadios” etc. - eram ainda mais propensas a receber tratamento cômico, trazendo títulos aliterativos (como “*Flip, Flop and Fly*”) que deram ouvidos aos verbalismos onomatopaicos “sem sentido” do *hokum*²⁰².

O *hokum blues* se tornou, enquanto “vertente maliciosa”, a versão mais enfaticamente cômica do blues na década de 1930, envolvendo uma série de diferentes grupos de blues e de comédias obscenas: enquanto outras vertentes do blues lidavam com os aspectos mais social e existencialmente lúgubres do período, esses “grosseiros e efervescentes grupelhos” sustentavam o velho espírito “*hokum*” como em tentativa escapista.

Tampa Red teve, graças a “*It's Tight Like That*”, uma magnífica carreira discográfica solo, acompanhando também grandes e diversificados nomes, durante um quarto de século (ver mais adiante). Ele foi um dos muitos a tocar, em *combos* no final da década de 1930, esse tipo de *jive* (DAVIS, 2003), nome dado aos estilos musicais dançantes e animados egressos do blues e do jazz (“*Jivin*” = dançando o *Jive*), mas que também, no antigo jargão vernacular sulista afro-americano, pode ser tanto gíria para “fornicação” (MUGGIATI, 1995) como conversa codificada ou deliberadamente enganosa²⁰³. Esse velho *modus operandi* sobreviveu

²⁰² Embora possa fugir do escopo de minha investigação, é importante ter em mente que esse filão do blues satírico e irônico está para além e aquém do *hokum blues* dos anos 1930, estando presente em vários tempos e espaços e contextos, um *continuum* que vem desde os primórdios da canção negra e se prolongando para vários estilos, escolas e épocas do blues a partir da década de 1950 até o presente.

²⁰³ Segundo Dalby (*apud* DEVI, 2012), “*jive*” liga-se à palavra wolof “*jev*”, que significa “falar depreciativamente” sobre alguém, e que teria começado como linguagem codificada usada por africanos escravizados para se comunicar em inglês (uma vez proibidas suas línguas) sem ser totalmente compreendida pelos brancos. Curiosamente, a palavra Efik-Ejagham (Camarões) “*jiwe*” significa “macaco” e é usada para representar o trapaceiro (*trickster*) que aparece nas histórias africanas - às vezes como um pequeno homem

pelo menos até 1942, em músicas bem-sucedidas como “*Let Me Play With Your Poodle*”. Tampa passou a intercalar os populares números *hokum* com *slow blues* e instrumentais de *slide-guitar* - praticamente únicos em sua época -, além de novidades de *jug band*, conseguindo assim o feito raro de sobreviver à Grande Depressão.

Mas o fato é que, para além ou aquém da Depressão, a temática do *hokum (blues)* feria sensibilidades de uma elite intelectual e acadêmica brancas e, principalmente, da classe média negra, quando esta, por meio de uma burguesia intelectual, econômica e religiosa, queria se fazer respeitar e se integrar à “corrente principal” da vida americana. E tudo o que eles não precisavam era de uma música repleta de erotismo, malícia e obscenidade que, para esses atores sociais, gravemente reforçariam estereótipos sobre a excessiva sexualidade dos negros.

Esse conflito reflexivo, estético-moral-ideológico, se prolongou por décadas a fio. De um lado favorável, temos um Francis Davis (2003) que considera “*It’s Tight Like That*” um irresistível e alegre número, uma *coon* e *ragtime song* com letras caprichosamente obscenas²⁰⁴, cujo sabor comunitário das *house rent parties* combinava etnicamente com a instrumentação das *string bands* sulistas, decididamente *downhome*. Temos também o etnomusicólogo Jeff Todd Titon (1977), que julga estreita a visão de alguns historiadores do blues acerca da degeneração causada pelo mercantilismo no grande número de discos obscenos que se seguiram, uma vez que, para Titon, letras obscenas e de duplo sentido eram tradicionais de há muito nas *juke joints* espalhadas pelo país.

Na outra ponta temos William Barlow, autor renomado por obra referencial (1989), que se refere a “*It’s Tight Like That*” como uma “cantiga” distante do “realismo” do blues. Embora concorde que metáforas sexuais picantes eram comuns na tradição oral negra, o *blues scholar* ressalva: uma vez que a indústria de *race records* passou a se envolver, esse material foi amiúde usado para excitar potenciais compradores de discos (como os anúncios de discos do período, a bem da verdade, comprovam), sendo o resultado final a transformação do *city blues*, mais especificamente do *hokum blues*, no “burlesco da sexualidade afro-americana” (p.142). Ou seja, Barlow desconsiderou a *geertziana* “descrição densa” do blues (Capítulo 1), que interpreta o fluxo do discurso social, aquilo que está oculto pela epiderme dos atos.

negro, às vezes como um macaco. Essa figura, segundo Gates Jr. (Capítulo 1), atravessou os EUA e se tornou o “*signifying monkey*” dos contos populares afro-americanos: *signifying*, portanto, é o uso de *jive*, insinuações e *doubletalk* (linguagem que parece séria e significativa, mas na verdade uma mistura de sentido e *nonsense*, deliberadamente ambígua e compreendida apenas pelos membros da comunidade). Já para o English Dialect Dictionary (*apud* CALT, 2009), “*jive*” seria gíria negra derivada do termo do dialeto britânico “*gyve*”, que significa “brincadeira” ou “zombaria”. Como este último, foi usado como um verbo em “*Deceiving Blues*”, de Teddy Darby (1931): “*Beef to me baby, me an’ pork chops do not agree/ I love you but I don’t like that way that you are jivin’ me*”.

²⁰⁴ Ver também <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

Outro caso exemplar é o de Mike Rowe (1981): o credenciado pesquisador do blues não poupa tinta ao polarizar as sonoridades e poéticas do *country blues* às do *city blues*. Ele reconhecia, de forma condescendente mas incongruente, a existência de uma dualidade na função psicossocial no blues, quando o próprio ato de cantar/tocar as tristezas pessoais proporcionava uma libertação parcial delas ao mesmo tempo que tal performance também propiciava entretenimento, o que remete parcialmente a discussão envolvendo Susanne Langer (Capítulo 3). No entanto, para Rowe, o *city blues*, com sua batida acelerada e sofisticada - leia-se “mais leve na textura” -, diminuiria o poder emocional do blues. Arriscando ser a ênfase mais centrada no entretenimento uma reação ao trauma dos anos da Depressão, Rowe diz que, para o público negro de massa, essa função escapista do blues se tornava cada vez mais pateticamente distinta de seu *approach* lírico-existencial.

Em outro momento (1979), o mesmo Rowe afirmou que o som do blues (o blues em disco) não reage necessariamente como “o sensível barômetro do gosto negro, mas mais como a interpretação comercial desse sentimento” (p. 15)²⁰⁵: assim, para ele, o fato de as “*black masses*” acharem uma *race records* animada, mais barulhenta e excitante, como sendo de seu agrado, refletia muito mais o resultado inevitável das pressões comerciais de uma política deliberada das gravadoras visando criar uma música estereotipada. Em resumo, sua “análise estética indutiva” (“é isto o que se ouve”) retira toda a agência por parte dos receptores. Com relação a “*It’s Tight Like That*”, ele chega ao ponto da zombaria, ao ironizar que a canção poderia “facilmente ter sido intitulada ‘*Trite Like That*’, sendo as músicas que se seguiram frequentemente apenas isso” (ROWE, 1981, p. 15)²⁰⁶.

Por fim, temos Rudi Blesh, que retorna agora em outro tempo (1971): o já citado renomado crítico e produtor de jazz (Capítulo 1) se enquadra na já mencionada categoria dos escribas que enxergam o blues de modo romanticamente condescendente, reducionista e equivocado, como uma canção folclórica, rural e masculina autenticamente lamuriosa e lúgubre feita por “vagabundos, tristes na noite [...] deprimidos [...] cantando em lamentos os ‘blues’ do campo nas esquinas [...] os sons noturnos que são a alma dos ‘blues’” (ps. 66 e 67). Uma música em contraste com o - ainda que muitas vezes denso - dançante, buliçoso e citadino jazz. Curioso e bastante sintomático que ele, ao se referir ao “magnificamente sombrio ‘*Tight Like This*’” (p. 37), omita que esta peça performada pelos Savoy Five de Louis Armstrong já em dezembro de 1928, ou seja, apenas dois meses depois do lançamento de “*It’s*

²⁰⁵ “the sensitive barometer of black taste but more as the commercial interpretation of that feeling”

²⁰⁶ “might easily have been titled ‘*Trite Like That*’, and the songs that followed were frequently just that”, sendo “*trite*” algo como “banal” ou “vulgar”.

Tight Like That”, fosse uma “significação” *jazzy* do *hokum blues* de Georgia Tom & Tampa Red, estilo acintosamente desconsiderado por Blesh.

Certamente esses autores não estão solitários nessa cruzada estético-moral-ideológica, em suas “análises estéticas indutivas”. Como lembra e elenca Roberta Schwartz (2018), não é incomum encontrar afirmações por parte de comentaristas posteriores de que o então novo estilo era uma degradação do *folk blues* “autêntico” (Capítulo 1); de que essa enxurrada de duplo sentido e *hokum blues* foram invenções maquiavélicas ou plano sórdido de executivos da indústria fonográfica. Senão, vejamos:

Para Michael Harris (1992), mais importante mesmo que a nova configuração instrumental de “*It's Tight Like That*”, foi o expediente do duplo sentido, enquanto recurso conhecido há muito tempo por ser abundante em toda a literatura de canções dos afro-americanos e que terminou - junto a uma série de outros blues “astuciosamente eróticos” escritos e gravados por Georgia Tom - por “enlouquecer” o público. Harris, no entanto e de forma confusa, defende que até a gravação de Tampa Red e Georgia Tom em 1928, esses blues “evidentemente” permaneciam nos recessos da cultura negra: seu status de ser conhecido, mas não registrado, poderia ser debitado mais obviamente à questão do gosto e possivelmente ao fato de que os canais tradicionais através dos quais foram comunicados se mostraram suficientes para mantê-los diante do público que os queria ouvir. Ele afirma “portanto, não estar claro, por que a Vocalion começaria a gravar essas músicas, exceto que as gravadoras ditavam as preferências ao decidir o que gostariam de comercializar” (p. 379)²⁰⁷.

Max Jones (*apud* SCHWARTZ, 2018), expressa visão semelhante:

Em vez de uma variedade de blues falando em linguagem simples e franca das diferentes fases da existência, as gravadoras agora conseguiram lançar uma sucessão de blues e *quase-blues* notáveis por suas insinuações em vez de imagens poéticas (p. 379, *grifo meu*)²⁰⁸.

Já Alan Lomax (*apud* SCHWARTZ, 2018) afirmou que os executivos de gravação “encorajaram seus cantores a produzir blues ‘inovadores’ baratos; quanto mais tolos, melhor”, ofuscando assim “a poesia pungente e muitas vezes profunda dos primeiros *country blues*” (p. 379). Todos esses comentadores sugerem que tais canções, com suas evocações de *vaudeville*

²⁰⁷ “It is thus unclear why Vocalion would begin to record these songs except that the record companies dictated tastes by deciding what they would like to market”

²⁰⁸ “Instead of a variety of blues speaking in simple and unashamed language of the different phases of existence, the record companies now contrived to issue a succession of blues and near-blues notable for their innuendo rather than poetic imagery.”

e *medicine shows*, insinuações sexuais e caráter permissivo, traíram o significado e realismo do “autêntico” blues e, portanto, não poderiam ter sido escolha consciente dos intérpretes.

Além da problemática negação da agência, por parte tanto de músicos afro-americanos quanto de consumidores, esse argumento, “estesis indutiva” ou concepção *outsider* (Capítulo 1), esbarra no fato de que não havia razão para produtores e representantes de A&R, quase todos brancos e homens, acreditarem que tais números seriam populares, mesmo que eles soubessem que tal material existia. Schwartz (2018) aponta evidências que indicam que, no mais das vezes, os artistas traziam material para o estúdio e, durante os ensaios, produtores selecionavam os títulos que achavam que teriam maior apelo. Entrevistas sugerem que, embora os artistas fossem desencorajados a gravar material “*hillbilly*”²⁰⁹, eles tinham grande liberdade de ação. Segundo o lendário “caçador de talentos” Henry Speir (*apud* SCHWARTZ, 2018), os funcionários das incipientes gravadoras, em geral, não sabiam a diferença entre o *country blues* e o *city blues*: os números das vendas eram a única coisa que importava.

Produtores discográficos não tinham também como garantir qual seria o próximo estilo ou música de destaque, então gravavam a maior variedade de material que o artista era capaz de apresentar e emitiam o que achavam que poderia agradar ao público. Importante agora ressaltar ser bastante provável que, uma vez que o *hokum blues* se tornou comercialmente popular, os artistas ou foram incentivados a gravar também algum material mais “*bluesy*” em seu repertório ou foram habilidosos o suficiente para escrever canções nesse estilo (SCHWARTZ, 2018).

Como ressalva a jornalista Mel Watkins (1999), o universo de inspiração no blues era suficientemente amplo e generoso para abarcar uma rica gama de repertórios: além de refletir os problemas produzidos por uma ordem sociocultural assimétrica, o/a *bluesman/blueswoman* retratava a vida sem fachadas, permitindo ao público identificar-se, pelo conteúdo e humor, em um nível honesto e pessoal, em sua “dimensão estética” e sua consequente rede de significações. Embora uma série de blues lançados em *race records* muitas vezes expressasse o desencanto com as condições sociais em uma veia humorística, em grande parte a presença “branca”, ainda que secularmente simbolizasse a personagem antagonista, era incidental: as canções mais frequentemente se concentravam na vida “intraétnica” e cotidiana dos negros (Capítulo 2). Watkins acrescenta que

Embora o blues nunca tenha sido especificamente uma forma cômica, não era estranho à ironia e à sátira. O foco expressivo eram geralmente os problemas financeiros ou conjugais, injustiças sociais ou as perfídias de relacionamentos e

²⁰⁹ Ou *caipira*, referência à música branca e sulista, geralmente criada por artistas igualmente pobres.

amizades sexuais, mas tecidas em letras tipicamente terrenas e sinceras onde havia exemplos de humor e observações divertidas tiradas diretamente do reservatório subterrâneo de humor folclórico negro [...] Esses registros representavam uma espécie de zona de penumbra entre as posturas privada e pública dos negros. Sabendo que seu público seria principalmente negro, os artistas podiam, e de fato afrouxavam, muitas de suas inibições²¹⁰. (WATKINS, 1999, ps. 333-334).

Apesar de Watkins não considerar o blues uma manifestação especialmente jocosa, ainda que lançasse mão de recursos como ironia e sátira, postulo que o trio blues-erotismo-humor estão complexamente imbricados, como tentei demonstrar no Capítulo 2, ao tentar aprofundar a relação entre o blues e o humor, sendo essa uma categoria que estabeleceu lúbrica relação com o erotismo ao longo da história do gênero.

2.2. Análise do nível poiético: o ponto de vista dos criadores (complementada por um pouco de análises estésica indutiva e poiética externa)

2.2.1. “Georgia Tom” Dorsey

Thomas A. Dorsey era um músico educado e discreto e compositor prolífico, um profissional consumado que deixou sua marca em todo tipo de música que experimentou desde a década de 1910 (DAVIS, 2003). Ele adotou o pseudônimo “Georgia Tom” em discos de blues dos anos 1920 (OBRECHT, 2015), mas logo retomaria, já na década seguinte, seu nome de batismo ao optar definitivamente, e com enorme triunfo, pela *gospel music*. Ainda assim Dorsey, em entrevistas bem posteriores, sendo as duas consideradas como principais as concedidas ao editor e produtor Jim O’Neal Jim O’Neal (1975) e ao pesquisador Michael Harris (1992), admitiu com tranquilidade suas inspirações e atividades artístico-musicais mundanas, que em muito ajudam a explicar o fenômeno *hokum blues*: o blues tocado e dançado em *vaudeville shows* e *house rent parties*, *barrelhouses* e prostíbulos.

Entre elas estavam também as *comedy routines* (O’NEAL, 1975), que remetem aos *vaudeville shows*, visível e audivelmente presentes em seus *hokum blues*, notadamente as trocas cômicas performadas com Frank “Half Pint” Jaxon e cantoras, como a já citada Jane Lucas, que tinham grande apelo popular e assim retroalimentavam a cultura das *party records* (Capítulo 1). Apesar do rigor de sua formação musical (Capítulo 2), Dorsey não escondia a importância do aprendizado prático no universo da comédia musical e de entretenimento afro-

²¹⁰ “While the blues was never specifically a comic form, it was no stranger to irony and satire. The expressive focus was usually financial or marital woes, social injustices, or the perfidies of sexual relationships and friendships, but woven throughout the typically earthy, candid lyrics were examples of wit and amusing observations lifted directly from the underground reservoir of black folk humor [...] [T]hese records represented a kind of twilight zone between blacks’ private and public postures. Knowing that their audience would be primarily black, performers could and did loosen many of their inhibitions”.

americanas e, mesmo não se considerando um *showman*, conseguiu transitar nesse antro com alguma versatilidade e habilidade suficiente para migrá-lo ao seu *hokum blues*.

Sobre aprendizado: embora o idioma e gramática do blues, suas estruturas e sintaxe - seu nível imanente - possam ser aprendidos com relativa rapidez, como foi o caso do então infante Dorsey, dominar sua semântica, familiarizar-se com suas remissões intrínsecas e sobretudo extrínsecas é processo complexo e denso, decerto exigindo anos de experiência prática, “de campo”. Assim, quando Dorsey fala (*apud* HARRIS, 1992) do intervalo de tempo deveras curto que levou para se tornar pianista, supõe-se que ele esteja falando do tempo necessário para aprender o suficiente dos rudimentos melódicos, harmônicos e rítmicos de um estilo de tocar, como foi o caso também de outro *enfant terrible*, o *orleanian* trompetista Louis Armstrong e seu aprendizado inicial no reformatório antes de embarcar nas “festas fluviais” dos barcos a vapor do rio Mississippi (BLESH, 1971). Já as lições na “arte” do *piano blues* (O’NEAL, 1975), lições de improvisação, “significando” velhas e novas músicas e criando algo seu, dobrando, retardando ou introduzindo “gemidos, sussurros e risos” nas notas e transformando-as no lamento/gozo *bluesy* do próprio músico, sua “alma”, são aprendidas na “orgia”, como diriam os sambistas, seus contemporâneos “primos distantes”.

A evidência mais clara da orientação improvisada do modo de tocar de Dorsey está tanto na música que ele se lembrava de performar quanto em suas descrições das situações em que atuava: nas *house rent parties*, ele recordava ter de tocar por duas ou três horas, durante as quais adotava expedientes de ficar “mudando” (“*changing around*”) ou “arrastando lentamente” (“*slow dragging*”) suas execuções:

Às vezes você, *o cara*, que tem conhecimento suficiente, pode improvisar à medida que avança. As pequenas e inesperadas coisas pegam [as pessoas]; elas vêm com você enquanto você está tocando. O *slow drag* é apenas uma dessas coisas que você conhece; foi algo que você *arrastou* (*apud* HARRIS, 1992, p. 32).²¹¹

Como resultado de ter de improvisar e (re)criar (“*change around*”, “*slow drag*”, “*make up as you go*”) por períodos que excediam três horas e sob condições em que ritmo e melodia estariam presentes apenas o suficiente para uma dança lenta e íntima mas nunca muito pronunciados ou volumosos para quebrar o clima ou atrair a lei - notadamente em

²¹¹ “Sometimes you, the fella, who has got knowledge enough, can make up as he goes. The little unexpected things get [the people]; it comes with you while you're playing. The slow drag, that's just one of them things you know; it was something you dragged”. Sobre *slow drag*, dança sensual, ver Capítulo 1.

*speakeasies*²¹² -, Dorsey tornou-se proficiente e posteriormente famoso por seu estilo de improvisação virtualmente único entre os *party pianists*. Sua popularidade decorreu, portanto, de sua capacidade de adaptar uma habilidade de tocar, já superior, a situações às quais seu estilo era necessário. Soma-se a isso a astúcia e versatilidade de Dorsey em conseguir sobreviver profissionalmente:

Consegui os empregos assim como consegui uma editora musical [...] eles gostaram do meu estilo. Alguns dos caras, sabe, batem, batucam, você sabe, eles tocavam alto e as pessoas faziam barulho e [outros] chamavam a lei. Mas eu tocava suave e fácil, você poderia *arrastar* e abraçar a mulher ao mesmo tempo. Diminua as luzes e eles terão que prestar atenção para ouvir o piano (*apud* HARRIS, 1992, p. 45).²¹³

Em um sentido puramente musical, o blues para Dorsey era uma coleção de técnicas de improvisação de teclado, “trinados e voltas e enfeites”. Dorsey, que começou sua carreira tocando em bailes e festas, teatros e bordéis, tinha portanto que improvisar - ou “*make up*” -, à medida que avançava no aprendizado mundano. Mesmo depois de aprender a ler música, sua habilidade de tocar dependia principalmente da capacidade de “mudar” ou improvisar sobre um padrão harmônico preexistente ou mesmo sobre melodias conhecidas e canções populares. Além de mergulhar no caudaloso e fértil manancial musical - folclórico e popular, rural e urbano - que lhe permitisse inovar e inventar.

Em sua primeira carreira pelo blues secular como “Georgia Tom”, Thomas A. Dorsey aproveitou sua experiência como pianista de bordel na composição de canções de blues obscenas (inclusive com alusão à prostituição, como no dueto com Kansas City Kitty em “*Show Me What You Got*”, 1930), muitas delas em forma também de dueto *hokum* com Tampa Red. Como ele bem relatou, quando questionado sobre o fato de que muitas das canções que compunha, cantava e tocava eram tão engraçadas quanto sugestivas: “Eu escrevi blues sugestivos, bem, você tinha que ter algo sugestivo, ou eles não iriam emplacar, em alguns lugares o pessoal não iria querer eles” (DORSEY *apud* CURTIS, 2021, p. 03)²¹⁴

²¹² O *speakeasy*, mais comportado que o *buffet flat* (Capítulo 1), era igualmente clandestino, principalmente durante o período em que vigorou a Lei Seca, sobre o qual falava-se baixo, discretamente (*speakeasy*), para não despertar atenção de vizinhos e policiais (não corruptos), consumindo álcool, blues e jazz (OLIVER, 1960).

²¹³ “I got the jobs just like I got a music publishing company [...] they liked my style. Some of the fellows, you know, bump, beat, you know, they played loud and folk get loud and [others] called the law. But I played soft and easy, you could drag it out and hug the woman at the same time. Let the lights down low and they'd have to give attention to hear the piano”

²¹⁴ “I wrote suggestive blues, well, you had to have something suggestive, or they wouldn't hit, in some places, the folks wouldn't want 'em”

E sua defesa de um “blues religioso” (ou *holy blues*, por mais que essa palavra composta sugira um oxímoro²¹⁵) é uma advertência sobre como abordar a música da igreja da mesma maneira:

[...] se você tem como enxergar onde pode fazer algo por uma música, faça. E se um pianista - qualquer tipo de acompanhante, quem quer que seja -, se eles não podem ampliar uma música - não importa se num baile, show ou na igreja - eles soarão como nada. Dê-me uma música, eu mantenho a nota e toco como ela é, e você não vai prestar muita atenção nela. Na verdade, não vai a lugar nenhum. Você sempre tem que ter alguma coisa: um pequeno truque, um pequeno enfeite ou algo assim. Eu não vou e pego direto; Eu tenho que colocar algo nele para superar (*apud* HARRIS, 1992, p. 99).²¹⁶

Dorsey, um depressivo crônico que fora “salvo” em uma reunião de reavivamento em 1921, portanto sete anos antes de compor “*It's Tight Like That*” (DAVIS, 2003), publicou sua primeira composição gospel em 1926, não abandonando o blues até que as “ordens dos coros da igreja” começaram a chegar, juntamente com a morte de sua esposa e os desencantos financeiros com o blues, mesmo com o estrondoso mas efêmero sucesso com o *hokum blues*. Filho de um pregador revivalista, ele próprio entrou no redil em 1929, logo após o sucesso de “*It's Tight Like That*”, depois se dedicando exclusivamente à música sacra até sua morte em 1993 (HARRIS, 1992). Mas sua conversão a Cristo não foi, como ironiza Francis Davis (2003), acompanhada por nenhuma culpa ou mudança de humor maníaco-depressiva romanticamente associada ao *Delta blues*. Dorsey nunca renunciou à sua música mais terrena: “O blues [ainda] faz parte de mim, do jeito que toco piano, do jeito que escrevo” (*apud* HEILBUT, 1997, p. 40)²¹⁷.

Dorsey não deixa muito claro, no entanto, nas entrevistas dadas posteriormente, sobre sua relação - estética, cronológica, estrutural e funcional - com o *hokum blues*, inclusive no sentido etimológico/conceitual. Para Jim O’Neal (1975), disse vagamente que “encontramos esse nome (*hokum*), ao ouvi-lo ‘em algum lugar’” (p 18). Atribui importância à Tampa Red nesse contexto, mas sobretudo a outros músicos que passaram pelos Hokum Boys, como Bobby Robinson e a já citada Aletha Dickerson (Capítulo 2), quando é sabido (SCHWARTZ, 2018) que Georgia Tom e Tampa Red foram os primeiros Hokum Boys (nome inclusive criado por eles), quando lançaram “*Selling That Stuff*” / “*Beedle Um Bum*” (1929). Dorsey,

²¹⁵ Sobre o *holy blues* e a relação (aparentemente conflituosa) entre blues e gospel, ver Humphrey (1993).

²¹⁶ “If you can see where you can do something for a song, you do it. And if a pianist, any kind of accompanist, whoever it is, if they can't enlarge on a song—I don't care if it is a dance or a show or the church—they won't sound like nothing. Give me a song, I stick to the note and play it like it is, you won't pay much attention to it. In fact, it won't go anywhere. You got to always have something: a little trick, a little embellishment or something. I don't go and take it just straight; I got to put something in it to get over.”

²¹⁷ “Blues is a part of me, the way I play piano, the way I write.”

inclusive, “emicamente” não reconhecia o *hokum* como um estilo: para ele, seria basicamente a produção em série de canções semelhantes que poderiam ser muito rentáveis e bem-sucedidas, se produzidas em quantidade e celeridade suficientes. É comumente afirmado que o termo não trazia nenhum significado particular, algo inclusive corroborado por ele:

Claro que eu escrevia uma música todos os dias, e nos saímos bem [mas] Eu não sei o que eles queriam dizer com *hokum*. Ouvimos em algum lugar. Sim, bem, acho que encontramos esse nome [...] Não saberia dizer se você me perguntasse agora. Não sei se está no dicionário ou não, mas já ouvi falar! Foi só um nome que demos [...] tocamos usando o nome “*hokum*”, e veja, e funcionou. (*apud* O’NEAL, 1975, p. 18)

Ele também lembrou, justificando talvez o nome Hokum Boys (DAVIS, 2003): “Não queríamos nos chamar de cantores de blues e não queríamos nos chamar de cantores populares” (*apud* O’NEAL, 1975, p. 18). Por fim, caracterizou o seu legado no *hokum* como “gemidos profundos, *low-down blues*, é tudo o que eu poderia dizer!”²¹⁸.

2.2.2. Hudson Whittaker (*aka* Tampa Red)

As contribuições de Tampa Red em “*It’s Tight Like That*” e para o *hokum blues* foram igualmente significativas. A introdução, a combinação de voz com acordes dedilhados, execuções de baixo e o breve solo de guitarra demonstram sua prodigiosa técnica de *slide*, que lhe rendeu o apelido de “*The Guitar Wizard*” e influenciou legiões de imitadores. Tampa Red, na realidade, foi “um dos guitarristas mais fluentes, inventivos e, portanto, influentes [da história do blues, além de] um de seus principais e perenemente férteis compositores originais”, sentenciou o historiador, arquivista e produtor do blues Pete Welding (1975, p. 29)²¹⁹. Senão, vejamos.

Um dos músicos seminais do blues, cuja extensão da carreira comercial - de 1928 a 1960 - não por acaso coincidiu com a chamada “Era de Ouro do Blues”, Tampa Red gravou quase 335 discos (HERZHAFT, 1997) e lançou mais 78 rotações, em seu próprio nome e acompanhando colegas diversos, do que qualquer outro *bluesman* (OBRECHT, 2015). Ele uniu blues, jazz e *jive* e assim formou um elo vital, um *continuum*, entre o *country blues* da década de 1920 e o elétrico *Chicago blues* do pós-guerra (BRENNAN, 2018). Poucas figuras

²¹⁸ Course I’d write a song every day, and we did well [...] I don’t know what they meant by hokum. We heard it somewhere. Yeah, well, I think we found that name. Not if you ask me now. I don’t know if it’s in the dictionary or not, but I’ve heard of it! And we played up the name ‘hokum’, see, and it worked. It was just a name we gave it, and the name worked [...] deep moanin’, low-down blues, that’s all I could say!”

²¹⁹ “Tampa Red is one of the most fluent, inventive and hence influential guitarist and [...] one of its foremost, perennially fertile original song writers”.

foram tão vitais à história do gênero (O'NEAL, 1975): como compositor, artista de gravação, lançador de tendências musicais e um dos principais guitarristas de blues urbano de sua época, permaneceu popular entre os compradores de discos negros por mais de 20 anos. Contudo, nenhum *bluesman* de tal estatura foi tão ignorado ou incompreendido pelo atual público de blues (O'NEAL, 1975): seu ecletismo, paradoxal e ironicamente, o tornou um dos artistas menos reconhecidos e ouvidos nas últimas décadas do século XX (HERZHAFT, 1997).

De fato, Tampa Red não participou do *revival* do blues dos anos 1960, embora se expressasse em todos os estilos que agradassem aos fãs negros: solos acústicos, blues pungentes, jazz, *vaudeville*, *hokum*, baladas ou *pop* (O'NEAL, 1975), mas construiu entre esses fãs de blues, em vez disso, a reputação injusta de um músico “datado”. Ou talvez seja essa a razão: enquanto as novas gerações de ouvintes negros buscavam uma *black music* moderna, como no caso do blues encharcado de *soul music*, os ouvintes brancos do *blues revival* estavam presos ao romantismo do *folk blues* e à “tradição inventada” (Capítulo 2) do *Delta blues*, o que deixou figuras como Tampa Red no limbo artístico.

Quando se ouve novamente suas melhores gravações de 1928, admite Herzhaft (1997), seu modernismo é impressionante, saltando aos olhos e ouvidos, sua execução criando “um estilo que inquestionavelmente influenciou todo o blues moderno (p. 202)”²²⁰: seu estilo instrumental, urbano e sofisticado, seu tom quente e doce e entonação perfeita de um mestre em melodias de cordas simples e acordes simplificados (OBRECHT, 2015) lhe renderia o título de “*The Guitar Wizard*”; título não apenas adicionado abaixo de seu nome nos discos gravados para a Vocalion, mas uma designação apropriada e ampliada e duradoura. Curioso aqui notar as impressões de Herzhaft sobre a música de Tampa - ao mesmo tempo novidade e inovação, moderna e urbana - sendo ele mesmo um dos críticos do *hokum blues* (Capítulo 2), pois creio ser muito difícil fazer a dissociação dos vários estilos trabalhados pelo *bluesman*.

Um dos primeiros guitarristas de blues a tocar predominantemente sequências e solos de uma única corda, em vez de acordes²²¹, logo em suas primeiras gravações Tampa Red conseguiu criar um som claro e puro e amplamente reconhecível com o *bottleneck*, cuja técnica de *slide guitar* com seu *sustain* longo e suave, sofisticado e hábil, deu a sua execução presença visceral e som moderno (SCHWARTZ, 2018). Tampa também foi o primeiro músico afro-americano a gravar usando uma guitarra de aço havaiana, estando a música havaiana executada pelo instrumento em voga na época, lembra Jim O'Neal (1975). Era uma

²²⁰ “a style that has unquestionably influenced all modern blues.”

²²¹ <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

guitarra do tipo ressonadora - um “Tricone espanhol muito antigo Estilo 4”²²² -, introduzindo assim um inovador e inventivo vocabulário musical ao trabalho instrumental de blues: Jas Obrecht (2015) lembra, inclusive, que nas sessões de estúdio para Ma Rainey em 1930, que foram os quatro Paramount 78s gravados pelo trio Dorsey-Red-Rainey e que estavam entre os últimos discos da *classic blues singer*, Tampa Red segurou sua guitarra perto da fonte de gravação, tendo seu tom suave e agridoce complementado perfeitamente o poderoso contralto da “Mãe do Blues” (como em “*Daddy Goodbye Blues*”).

Ainda sobre a guitarra ressonadora: também chamada violão de aço ou *dobro*, é uma guitarra acústica cujo som, produzido por ressonadores com formato de cones de metal no lugar do convencional tampão de madeira, objetiva soar mais alto do que as guitarras comuns, mesmo sem amplificadores eletrônicos ou qualquer equipamento similar, podendo ser ouvida em grandes salões ou ao ar livre. Tocada enquanto se move uma barra de aço ou objeto rígido similar contra cordas dedilhadas, o instrumento difere de uma guitarra convencional também por não usar trastes: conceitualmente, é algo semelhante a tocar guitarra com um dedo (a barra). Conhecido por suas capacidades de portamento, deslizando suavemente sobre cada tom entre as notas, o instrumento pode produzir um som sinuoso plurisemântico e ambíguo de choro ou gemido e vibrato profundo emulando a voz humana cantando²²³.

Nos EUA, a guitarra de aço influenciou músicos populares no início do século XX, sobretudo *Deep South bluesmen* que usavam um objeto tubular (o gargalo de uma garrafa, chamado “*bottleneck*”), em torno de um dedo, técnica conhecida como “*slide guitar*”. E foi justamente Tampa Red que, além de ajudar a popularizar a *slide guitar*, foi dos primeiros músicos solo de blues do Sul a adaptar o som da guitarra havaiana ao gênero, criando uma sonoridade própria e muito original (HERZHAFT, 1997).

Tampa geralmente tocava a chamativa National Resophonic Style 4 - de braço redondo e folheada a ouro - em ré aberto e mi aberto, às vezes usando um capo para mudar de tom. Com seu *design* de três cones, o Style 4, um favorito entre os guitarristas havaianos, criava um som suave com *sustain* mais longo do que os modelos de cone único preferidos

²²² <http://vintagenationals.net/admin/history.html>. Tampa Red, lembra Roberta Schwartz (2018), comprou a guitarra durante seu primeiro ano de produção pela soma principesca de aproximadamente \$ 195, o que sugere que ele teve uma carreira de sucesso notável - nas ruas e *rent parties* - antes de começar a gravar discos.

²²³ A ideia de criar música com um *slide* de algum tipo remonta aos primeiros instrumentos africanos, mas a guitarra de aço moderna foi concebida e popularizada nas ilhas havaianas: Joseph Kekuku desenvolveu essa maneira de tocar guitarra, conhecida como “estilo havaiano”, por volta de 1890, tendo a técnica se espalhado internacionalmente. O som da música havaiana com guitarra de aço tornou-se um modismo musical duradouro nos EUA na primeira metade do século XX e, em 1916, as gravações de música havaiana nativa superaram todos os outros gêneros musicais americanos. Essa popularidade gerou a fabricação de guitarras projetadas especificamente para serem tocadas horizontalmente, sendo o instrumento arquetípico a guitarra havaiana, também chamada de *lap steel*. https://stringfixer.com/pt/Hawaiian_guitar

pelos *Delta bluesmen* (OBRECHT, 2015). Mas, ao contrário dos guitarristas havaianos que viu tocando no estilo *lap*, que inicialmente tocavam a guitarra convencional na posição horizontal sobre os joelhos em vez de contra o corpo, Tampa Red aprendeu a tocar *slide* com sua guitarra na posição padrão, usando o dedo polegar para tocar as cordas:

Em vez de todo aquele dedo dobrando e cruzando, eu consegui um gargalo [...] Eu usei duas, três, talvez quatro cordas em algum momento. Tem um efeito havaiano. Eu não conseguia tocar tantas cordas quanto um cara tocando uma guitarra havaiana normal, mas consegui o mesmo efeito. Eu fui o campeão desse estilo com o gargalo no meu dedo (RED *apud* Obrecht, p. 152).²²⁴

Sua guitarra de aço National foi tão influente que uma série de outros célebres *bluesmen*, como Son House, Bukka White, Bo Carter, Blind Boy Fuller, Peetie Wheatstraw e Scrapper Blackwell assumiram o instrumento na esteira de seu sucesso (BRENNAN, 2018). Embora a primeira gravação de *slide guitar blues* conhecida seja a de Sylvester Weaver (as instrumentais “*Guitar Blues*” e “*Guitar Rag*”, ambas de 1923²²⁵), “*It’s Tight Like That*” foi o primeiro registro que trouxe a guitarra de metal com tampo de ouro que a National acabava de lançar: com seu ressonador tricô, alcançava mais volume do que a de corpo comum, ideal portanto para tocar nas ruas e bares barulhentos. Para o jornalista Christian Casoni²²⁶, Tampa precisava desse poder “balístico” em relação ao piano, companheiro de duos, especialmente porque os recursos de gravação à época faziam os pianos “tilintar como bigornas”.

Raramente igualado, tanto o referencial estilo guitarrístico de Tampa Red - “o dedo mindinho cromado, passando manteiga no gargalo corda por corda, nota por nota, suave como um havaiano” (CASONI)²²⁷ - quanto os primeiros *combos* comandados por ele foram cruciais para o desenvolvimento de bandas do *Chicago blues* (OBRECHT, 2015). Mas ele foi central não apenas para o *Chicago city blues*, sendo suas performances tão populares quanto influentes: entre o público discográfico suas urbanas e alegres gravações atraíram ouvintes de costa a costa, assim como outros artistas as executavam e regravavam com frequência, um verdadeiro “músico de músicos”. Sua impecável técnica de *slide guitar* exerceu portanto considerável influência sobre muitas estrelas do blues pós-Segunda Guerra Mundial: de *bluesmen* do Delta, passando bandas de *swing*, a nomes do rock. A maioria dos futuros

²²⁴ “Instead of all that finger doublin’ and crossin’, I got me a bottleneck (...) I used two, three, maybe four strings sometime. It’s got a Hawaiian effect. I couldn’t play as many strings as a fella playin’ a regular Hawaiian guitar, but I got the same effect. I was the champ of that style with the bottleneck on my finger.”

²²⁵ Sylvester Weaver acompanhou a *classic blues singer* Sara Martin em “*Longing for Daddy Blues*”, um disco da Okeh também de 1923, gravação que o tornou igualmente o primeiro guitarrista de blues negro a gravar com uma cantora, sendo esse combinação de novidades, avalia Schwartz (2018), bastante bem-sucedida.

²²⁶ http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

²²⁷ “L’auriculaire chromé, il beurre le manche corde à corde, note à note, moelleux comme un Hawaïen.” http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

guitarristas está em débito com esse estilo de glissando, seja diretamente da fonte ou por meio dos emuladores e/ou seguidores de Tampa, uma longa procissão de *sliders* urbanos que inclui Robert Nighthawk, Elmore James, Muddy Waters e Earl Hooker (HERZHAFT, 1997). O *contemporary slide blues player* Ry Cooder resume bem essa importância:

Tampa Red resolveu todos os problemas [...] os tornou mais acessíveis e tocou com um sentimento mais moderno de *big band* - quase como um solista. Ele mudou de música rural para comercial e, como resultado, tornou-se muito popular. Fez centenas de discos, e todos são bons, alguns incrivelmente bons. Você tem que dizer, *ok*, é aí que tudo começa a se tornar quase *pop*. E ele tinha com certeza uma ótima técnica de guitarra, colocando tudo junto, no que me diz respeito [...] ele tinha o estilo vocal, ele tinha a batida. É uma linha reta de Tampa Red a Louis Jordan e Chuck Berry, sem sombra de dúvida (*apud* OBRECHT, 2015, p. 152)²²⁸

Além de se notabilizar por fundir o *country blues* com a música *pop*, migrando da música rural para a comercial - e, ao fazê-lo, ajudar a criar o *city blues* - Tampa Red foi um dos primeiros *bluesmen* a usar uma guitarra elétrica (BRENNAN, 2018): evidências de áudio sugerem que a primeira vez que ele usou uma em estúdio foi em 16 de dezembro de 1938, para a sessão que começou com “*Forgive Me, Please*” (OBRECHT, 2015). Ele foi, inclusive, um dos pioneiros em tocar guitarra elétrica nas ruas, o que causava estranheza e admiração em outros colegas que não estavam acompanhando a novidade (O’NEAL, 1975).

Por fim, Tampa Red era ainda dotado de um vocal igualmente influente e caloroso, aguçado e sensível, e um jeito de cantar que trazia a linguagem das ruas e que lembrava o também imensamente popular Lonnie Johnson, seu guitarrista favorito, mas se diferenciando dele graças a seu ritmo acelerado e sua entrega *jive*-flexionada que evocavam a comédia de palco do *vaudeville* (SCHWARTZ, 2018). Tudo aliado a um talento para composições reflexivas, não apenas immortalizadas mas ressignificadas por nomes diversos, sendo que várias das canções que compôs ou popularizou tornaram-se *standards* do blues (OBRECHT, 2015).

Tampa Red era de fato um artista de blues totalmente equipado: após a revogação da Lei Seca em 1933, os locais de música blues proliferaram em Chicago, e Tampa tornou-se um dos *showman* mais “quentes” da cidade, muitas vezes com o apoio de sua banda, a Chicago Five. Com seus amigos próximos, Big Bill Broonzy e Lester Melrose (esse, seu produtor na

²²⁸ “Tampa Red ironed out all the kinks (...) He made it more accessible and played it with more of a modern big band feeling—like a soloist, almost. He changed it from rural music to commercial music, and he was very popular as a result. He made hundreds of records, and they’re all good. Some of them are incredibly good. You gotta say, okay, that’s where it all starts to become almost pop. And he had a great guitar technique, for sure. He put it all together, as far as I’m concerned [...] he had the vocal styling, he had the beat. It’s a straight line from Tampa Red to Louis Jordan to Chuck Berry, without a shadow of a doubt.”

Bluebird Records), Tampa Red era um líder da cena de Chicago, além de ser humano gentil e generoso, quieto, educado e descontraído, muito admirado por colegas²²⁹: ao lado de sua esposa, Frances, que atuava como sua gerente de negócios, transformou sua casa numa pensão informal, agência de reservas e espaço de ensaio, onde muitos recém-chegados à cidade encontravam incentivo e apoio; sua ajuda permitindo que inúmeros músicos se fimassem nos clubes e estúdios de gravação de Chicago nas décadas de 1930 e 1940 (Brennan, 2018)

2.2.3. Tampa Red & Georgia Tom: a parceria

Tampa Red e ‘Georgia Tom’ Dorsey se conheceram talvez por volta 1925 (O’NEAL, 1975), apesar de Dorsey, décadas depois, dizer não lembrar de quando ou como se dera o encontro: “acho que foi por volta de 1926 ou 1927. Eu estava com Ma Rainey antes de estar com Tampa [...] nos reunimos depois. Eu não viajei mais com o show dela depois que fizemos esses discos” (*apud* O’NEAL, 1975, p. 18)²³⁰. A fala de Dorsey sugere que os músicos orbitavam em torno dele em vários ambientes: devido ao seu status de artista relativamente bem-posicionado, principalmente entre as gravadoras, as relações se estabeleciam a partir de mútuo interesse em trabalhar e faturar juntos. Ao fim e ao cabo, lembrou, a dupla teve uma “associação realmente gratificante” (*apud* O’NEAL, 1975, p. 19).

Já Tampa Red, também em entrevista retrospectiva (HUNTER *apud* SCHWARTZ, 2018), se limitou a situar o encontro inicial da parceria com o fato de que, ao saber que precisava de material original para lançar sua carreira discográfica, se sentiu feliz por ter trabalhado com um pianista chamado Georgia Tom, que sabia alguma coisa sobre gravação. Paul Oliver, no entanto, afirma (1998) que ambos teriam tocado juntos em uma das últimas sessões de gravação de Ma Rainey, em setembro de 1928.

Sobre o processo de criação de “*It’s Tight Like That*” (retomando o Capítulo 2): Tampa Red, cobrado por ultimato do produtor J. Mayo Williams acerca de produzir algo próprio e potencialmente vendável, fora então com um amigo ao apartamento de Dorsey. Nas palavras de Red:

Lá estávamos nós, pensando, pensando, tentando levantar um Blues. Depois de um tempo, aquele menino disse: “digamos, todo mundo nas ruas está dizendo: ‘*É apertado assim*’. Faça uma música sobre isso!” Naquele momento, soubemos que o tínhamos (HUNTER *apud* SCHWARTZ, 2018, ps. 369 e 370).²³¹

²²⁹ <https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

²³⁰ “I think that was about 1926 or 1927. I was with Ma Rainey before I was with Tampa. And Tampa, he come along and we got together afterwards. I didn’t do any travelin’ with her show anymore after we got to makin’ these records.”

²³¹ “There we sat thinkin’, thinkin’, tryin’ to get up a blues. After a time that boy said, ‘say, everybody in the street is saying, “It’s tight like that.” Make up a song about it!’ Right then we know’d we had it.”

Tampa Red forneceu então o texto e Georgia Tom compôs o arranjo, embora a melodia e estrutura básica fossem inspiradas no sucesso de Papa Charlie Jackson, “*Shake That Thing*”.

Em que pese a popularidade do *vaudeville-blues* de Papa Charlie Jackson, interessante saber também que “Georgia Tom” Dorsey afirmou ter conhecido o banjolinista, ter tocado e trabalhado com ele - nos estúdios de gravação, não em viagens -, por volta de 1928 ou 1929, quando a Paramount Records ainda tinha força. Quando questionado sobre a semelhança com “*Shake That Thing*” e a criação e sucesso de “*It’s Tight Like That*”, Dorsey respondeu:

Sim, bem, *Tight Like That* não era uma música original. Foi apenas algo que apareceu na hora certa, para ganhar algum dinheiro. *E ainda funciona!* Tampa e, oh, era um bando de nós, em algum lugar uma noite. E costumava haver uma frase que corria pela cidade, você sabe, as pessoas começaram a dizer: “Ah, é apertado assim! Apertado assim!” Então dissemos: “Bem, isso deve funcionar”. Então escolhemos uma música. Tampa e eu pegamos a guitarra, sentados em casa uma noite, na mesa de jantar depois da ceia, e J. Mayo Williams ouviu e disse: “Pare aí mesmo! Oh, cara, vamos gravar isso! Nós vamos gravar isso imediatamente! E assim fizemos. E aquela coisa, na verdade, era uma máquina de fazer dinheiro. Fizemos algum dinheiro com isso. E aí as *big bands* começaram a tocar “*Tight Like That*”, fizemos arranjos para as *big bands*, ganhamos dinheiro com isso. E essa é a primeira coisa que se tornou nacional, uma peça de música que produzimos. E “*Tight Like That*”, isso ainda é bom. E temos ainda uma grande estima e ainda *mantemos a guarda*, pois nunca sabemos quando é que vai estourar em algum lugar e proporcionar mais algum dinheiro (*apud* O’NEAL, 1975, p. 18)²³²

Interessante notar que Dorsey deu um relato bem diferente sobre “*It’s Tight Like That*” nas memórias coletadas por Michael Harris (1992). Lá ele alegou que Tampa Red lhe trouxera as palavras e o persuadira - uma vez que havia se submetido a uma conversão religiosa em 1928 e que portanto se comprometera com a música sagrada - a escrever a canção:

Uma noite, um jovem [Hudson Whitaker] veio à minha casa. Ele tinha algumas palavras escritas e queria que eu escrevesse a música e arranjasse uma melodia para suas palavras. Minha esposa tirou os pratos da mesa de jantar e eu examinei as palavras; o título da música era “*It’s Tight Like That*”. Examinei cuidadosamente e disse a ele que não fazia mais esse tipo de música. Agora eu estava dedicando todo o meu tempo para a música gospel. Mas ele insistiu comigo para fazer uma melodia. Após um longo período de persuasão e muita discussão, ele disse: “Mas há muito

²³² “Yeah, well, ‘*Tight Like That*’ wasn’t no original tune. It was just something that popped up at the right time, to make some money. It still goes! Tampa and, oh, it was a bunch of us, somewhere one night. And there used to be a phrase they used around town, you know, folks started saying, ‘Ah, it’s tight like that! Tight like that!’ So we said, ‘Well, that oughta work’. So, we picked out a song. Tampa and I got the guitar, sitting around the house one night, at the dinner table there after dinner, and J. Mayo Williams heard it, and he said, “Hold it right like that! Oh, man, we gonna records that! We gonna record that right away! And so we did, and that thing, actually that was a moneymaker. We made some money on that. And then the big bands started playing ‘*Tight Like That*’, making arrangements of it for big bands, we made money on that. And that’s the first thing that ever become countrywide, so far as a piece of music we had produced. And ‘*Tight Like That*’, that’s good yet. And we hold it in high esteem and keep the guard on it yet, can’t ever tell when it’ll bust loose somewhere and make some more money.”

dinheiro nisso se der certo”. Olhei em volta para nossos móveis pobres e nosso vestuário limitado. “Vamos, mais uma vez não vai importar”, ele disse baixinho com um sorriso. “Estendi a mão e peguei a letra de sua mão. Em pouco tempo eu tinha escrito a harmonia e a melodia e elaborei uma partitura pronta para ser tocada. Nós a levamos para a Vocalion Recording Company no dia seguinte. Nós tocamos e cantamos para eles e eles ficaram entusiasmados com a música e imediatamente cortaram um disco de cera e apressaram o processo de finalização (DORSEY *apud* HARRIS, 1992, p. 148)²³³.

O dinheiro que Georgia Tom ganhou com essa canção inspirou o que Harris chama de “recaída de Dorsey no blues secular”, algo que durou até a morte de sua esposa, Nettie, em agosto de 1932.

Ao longo dos anos, de fato, Dorsey relatou várias versões das origens de “*It’s Tight Like That*” que, para Roberta Schwartz (2018), diferem em significativos graus de magnitude, sendo que todos os relatos convergem em várias minúcias. A principal é que foi, sim, uma reformulação de “*Shake That Thing*”; e que, de fato, “*it’s tight like that*” era uma gíria de rua de Chicago (O’NEAL, 1975), um jogo astuto de palavras com o duplo significado de “estar apertado para alguém” juntamente a uma familiaridade física mais lasciva (OLIVER, 1960). Um outro ponto é que, embora ambos - Red e Dorsey - não tenham achado a música profunda, reconheceram rápido seu potencial comercial e popular. Enquanto Dorsey afirmava ser “*It’s Tight Like That*” apenas algo surgido na hora certa, para ganhar algum dinheiro, Red corroborava e acrescentava ser o “*hokum*” uma dança “um pouco diferente de uma *slow drag*” (*apud* SCHWARTZ, 2018) que embalava uma pequena e “velha” canção, mas que foi aceita pelo público (O’NEIL, 2002), sendo o adjetivo “velha” talvez um indicativo da ancestralidade de suas matrizes etnomusicais. Pequena, velha, brejeira e muito familiar canção.

Mas o fato é que, alguns anos depois de um início incerto em suas carreiras individuais de gravação, ambos adquiriram confiança e segurança em suas performances. Logo se firmariam, em sua primeira gravação juntos, como uma das duplas de piano-guitarra mais bem-sucedidas da era do “blues pré-guerra” (DAVIS, 2003), uma colaboração que fez muito para estabelecer esse *combo* piano-guitarra no blues (BRENNAN, 2018). E logo se tornariam ainda uma das mais populares equipes negras de gravação da época (O’NEAL, 1975). A

²³³ “One night a young man [Hudson Whitaker] came to my home. He had some words written down and wanted me to write the music and arrange a melody to his words. My wife cleared the dishes from the supper table and I looked over the words; the title of the song was ‘*It’s Tight Like That*.’ I looked it over carefully and told him I did not do that kind of music anymore. I was now giving all of [my] time to gospel songs. But he prevailed with me to make a melody. After a long period of persuasion and much discussion, he said, ‘But there is big money in it if it clicks.’ I looked around at our poor furnishings and our limited wearing apparel. ‘Come on, once more won’t matter,’ he said quietly with a smile. I reached over and took the lyrics from his hand. In no time I had written the harmony and melody and worked out a score ready to be played. We took it to Vocalion Recording Company the next day. We played and sang it for them and they were enthusiastic over the song and at once cut a wax record and rushed it through the finishing process.”

combinação da guitarra de Red e do piano de Tom era um novo e aparentemente bem-vindo contraste com a sonoridade do *piano blues* ou dos pequenos *combos* de sopro que acompanhavam a maioria dos temas do *city blues* (HARRIS, 1992): uma vez que apenas uma outra combinação instrumental idêntica precedeu a de Tampa Red e Georgia Tom - o já citado duo do *blues after hours* Leroy Carr e Scrapper Blackwell - e numerosas duplas semelhantes surgiram em poucos meses, Georgia Tom e Tampa Red são creditados por estabelecer um precedente dentro da indústria fonográfica.

“*It's Tight Like That*” deu início a onda de sucesso de gravações de Tampa Red e Georgia Tom, além de que - e o mais importante - selou o futuro de Tampa como um autônomo e equipado *bluesman*, uma vez que Georgia Tom logo abandonaria o blues (BRENNAN, 2018). Embora J. Mayo Williams afirmasse ser Dorsey o cérebro da banda, as letras e a música viriam de um ou de ambos os parceiros (O'NEAL, 1975): Tampa Red e Georgia Tom co-escreveram dezenas de músicas, com ambos fornecendo as letras e Dorsey fazendo, sim, a maior parte dos arranjos, pois Tampa nunca aprendeu a ler partituras, tendo então Tom cuidado dos manuscritos musicais (OBRECHT, 2015). Recordou Georgia Tom:

Faríamos isso juntos. Eu escrevi a maioria das canções. Eu era o único que poderia escrever a música. Tampa não escreveria a música. Veja, eu fiz o manuscrito assim. Bem, ambos escrevemos as letras. Tampa veio com algumas das letras e se não tivéssemos nenhuma música, eu escreveria a canção (*apud* O'NEAL, 1975, p. 19)²³⁴

Ainda sobre o processo criativo, Dorsey lembrou que era dentro de um contexto informal:

Então, quando a gente se reunia, ele vinha aqui, eu tinha umas sobrinhas ou algo assim, ou primos na minha casa, e ele vinha, sentava e tocava para eles, se divertia muito, e eu dizia a ele: “Agora, podemos fazer alguma coisa juntos”. Nós nos reunimos - não pretendíamos nos reunir em nada permanente, apenas estávamos em função das gravações (*apud* O'NEAL, 1975, p. 19)²³⁵.

Na parceria discográfica entre ambos, no entanto, Tampa Red fez a maior parte do canto: priorizando gerenciar as gravações, Dorsey deixava o trabalho vocal e instrumental para Tampa, sobretudo por saber da maestria do parceiro como solista *slide* (OBRECHT, 2015).

Fora do estúdio, entre as sessões de gravação, eles trabalhavam pela cidade, separados ou como equipe, dependendo de quão “apertado” estava o dinheiro. Eles costumavam tocar

²³⁴ “We’d do it together. I wrote most the songs. I’m the one could write the music down. Tampa wouldn’t write the music down. See, I made the manuscript like that. Well, we both wrote lyrics. Tampa come up with some of the lyrics and if we didn’t have no music, I’d write the music.”

²³⁵ “So when we got together, he used to come by here, I had me some nieces or something, or cousins at my house, and he’d come over, sit down, and play for them, have a lot of fun, and I told him, “Now, we can get something together”. We got together – we didn’t intend to get together on anything permanent, we just were for the recordings.”

em Chicago por apenas dois, três ou quatro dólares por noite (O'NEAL, 1975). Em qualquer lugar: *house rent parties*, teatros, salões de dança, *juke joints*, sendo que Tampa tocava na rua também; Georgia Tom, não, talvez pela inconveniência de ser pianista, ou por pudor. Depois de “*It’s Tight Like That*”, o duo caiu na estrada no automóvel Ford de Tampa e percorreu o circuito do *black vaudeville*, principalmente no Tennessee, Kentucky e Georgia, tocando em teatros de Nashville, Louisville e Memphis (OBRECHT, 2015). Sobre tocar apenas para o público negro, apesar do sucesso nacional, e multirracial, de “*It’s Tight Like That*”, refletiu Dorsey: “Veja, não tínhamos poder suficiente. Era para os outros colegas que estavam no escalão superior de música. Eles conseguiram esses trabalhos com os brancos. E o dinheiro era maior lá em cima. Não tínhamos muito naquela época” (*apud* O'NEAL, 1975, p. 20)²³⁶.

Ainda, assim eles conseguiram capitalizar em cima de “*It’s Tight Like That*”:

Oh, sim, nós cantamos nas festas, *dance parties*. Eu costumava ter um circuito de *Saturday night parties*, *house rent parties* e assim por diante para levantar o dinheiro para o aluguel da casa. E eu tinha uma espécie de preferência porque a maioria dos pianistas batia pesado na coisa - os festeiros corriam para estes apartamentos, sabe, onde morava nosso pessoal em cima ou embaixo, e era tarde da noite, sábado à noite, e eles queriam ficar até tarde. Nessa altura, ninguém ia para casa até às quatro ou cinco horas da manhã. E isso incomodaria o pessoal de lá. Mas eu tinha um jeito de tocar, meio legal e fácil, menos barulhento e percussivo que de outros pianistas, mas que teria o mesmo efeito de alegrar o público. E eles poderiam dançar o *slow drag* a noite toda, beber até de manhã, e não incomodariam o vizinho de baixo ou de cima. E as senhorias, que ouviam falar de mim, mandavam chamar-me. Tinha muito o que fazer. Eles te davam uma bebida, uma mulher bonita para te *abandar*, e te davam comida se você ficasse com fome. (DORSEY *apud* O'NEAL, 1975, p. 20)²³⁷

Sobre a escolha de tocar na noite sozinho ou no máximo em dupla, Dorsey argumentava que, apesar de formarem uma equipe na maioria das vezes, ficaria inviável financeiramente agregar muitos músicos, pois “não havia dinheiro sobrando”. O que não impedia de eventualmente abrir espaço para um camarada tocar e receber “alguns dólares”: como não havia muito dinheiro circulando à época, esses eventos davam uma féria de no máximo quatro dólares por noite, “tocando das nove às quatro da manhã, a depender de quanto tempo o pessoal ficasse por lá” (DORSEY *apud* O'NEAL, 1975, p. 20).

²³⁶ “See, we wasn’t high powered enough. It’s for other fellows who were up in the high music echelon. They got those jobs with the whites. For the money was bigger up there. We didn’t have very much at that time.”

²³⁷ “Oh, yeah, we sang ‘em at the parties, dance parties. I used to have a circuit of Saturday night parties, house-rent parties, and so forth for to raise the money for the house rent. And I had kind of a preference because most of the piano players would beat out the stuff – they run ‘em in these apartments, you know, where you got three or four people above or people below, and late at night, Saturday night, they wanted to stay late. At that time nobody went home until four or five o’clock till day. And you’d disturb the folks around there. And I had a way I could play, kinda nice and easy, and it’d get the effect just the same. And they could drag there all night, drink to mornin’, and wouldn’t disturb the neighbor downstairs or upstairs. And the landladies, they heard about me, and they sent for me. I got plenty to do. They’d get you a drink, good-lookin’ woman to fan you, and they fed you if you got hungry.”

Já sobre tocar numa sessão de gravação acompanhando algum artista, Dorsey relembrou vagamente que a paga era melhor mas, como ainda não existiam os *royalties*, a relação com gravadoras e editoras era bem assimétrica: “você sentava lá durante metade do dia e saía com 10 ou 15 dólares. Bem, isso era melhor do que nada. Você podia sair e fazer uma refeição por 35 ou 40 centavos no melhor dos casos, uma boa refeição.” (*apud* O’NEAL, 1975, p.21)²³⁸. Mas, como requisitado músico de estúdio, Dorsey geralmente conseguia arranjar espaço para colegas músicos que eventualmente estivessem tocando com ele em outros espaços, situação em que todos saíam ganhando: “Nós meio que dividíamos as coisas. Você ganhava mais dinheiro quanto mais tocava. Quanto mais discos você fazia, mais dinheiro você ganhava” (HARRIS, 1992, p. 45).

Enquanto a Depressão interrompeu a maioria das sessões de blues, a dupla Tampa Red e Georgia Tom continuou a gravar para Vocalion até o início da década de 1930, alternando entre *hokum*, blues “tradicional” e músicas *pop*. Em fevereiro de 1932, viajaram para Nova York para fazer suas gravações finais como um duo e trabalhar como músicos de estúdio para Memphis Minnie, outra célebre *blueswoman*, mas de uma geração posterior à Ma Rainey. Depois, Dorsey anunciou sua decisão de se concentrar definitivamente na música gospel. Nos últimos anos, ele expressaria seu carinho pelo antigo parceiro: “Ele era um bom sujeito, de bom coração [...] legal e calmo sempre” (*apud* OBRECHT, 2015, p. 157).

Importante refletir um pouco sobre o fato de que o próprio Thomas Dorsey tenha dito, posteriormente em entrevistas, quando mais próximo do *gospel* e distante do *hokum*, não haver renegado o blues, mesmo ele tendo se tornado nome indissociável da *gospel music*. É sabido que essa relação entre sagrado e profano na música afro-americana é muito complexa e delicada - dependendo do contexto de tempo e espaço seriam mesmo gêneros musicais antagônicos -, principalmente entre a elite negra econômica, intelectual e religiosa. Mas o próprio Dorsey fala com muito carinho em relação ao blues (O’NEAL, 1975): foi um gênero musical que o ajudou a pensar musicalmente (sintática e semanticamente) o *gospel*, o que torna para ele relativamente tranquila essa relação. Mas, ainda assim, há que se pensar o quanto as opiniões um tanto críticas dele, ventiladas aqui em relação ao *hokum*, como um estilo musical superficial, escapista, sem muita substância, lascivo e brejeiro, se deve a carga negativa que esse estilo foi adquirindo com o tempo, principalmente para uma parcela

²³⁸ “you’d sit there half the day and turn out with 10 or 15 dollars. Well, that was better than nothing. You could go out and get you a meal for 35 cents or 40 cents at the best, a good meal.” [...] “We kinda shared the things. You got more money the more you played. The more records you made, the more money you got”.

significativa de atores sociais já mencionados aqui, que não se furtaram de sempre, ao longo das décadas, criticar essa manifestação artístico-musical.

2.3. Análise estética externa: a recepção (o ponto de vista do entusiasta)

O jornalista, repórter e editor carioca Helton Ribeiro (1963) tem estreita relação profissional e afetiva com o blues: além de, entre outras atuações, editar por vários anos a publicação independente paulista *Blues'n'Jazz*, tendo ele próprio realizado pela revista a coberturas dos maiores e principais festivais/shows/eventos - nacionais e internacionais - do gênero, ainda publicou o livro *Blues*, pela editora Abril (2005).

O vínculo de Helton com o blues combina as características de apreciador e conhecedor sócio-histórico e estético, além de vivencial: assim como o etnógrafo, seu “trabalho de campo” como repórter por décadas o credenciou a situá-lo na categoria que nomeei como de “entusiasta”, uma vez que se trata de um não-músico, ou “não-muso”, assim categorizados por Tagg (2011) os iletrados em termos de notação musical mas que guardam apurado interesse em música e suas funções socioculturais. Desse modo, Helton Ribeiro atende para mim o perfil do “analista do nível estético” (quando ouvintes e intérpretes falam sobre os significados que dão ao estilo, obra ou a fragmentos dela).

Helton²³⁹ considera o *hokum blues* um estilo de blues tão legítimo quanto os outros estilos reconhecidos e celebrados do blues, gênero para ele caracterizado por seus aspectos rítmicos e livremente híbridos, ou seja, pela fusão com outros estilos e gêneros:

O *hokum* é um estilo de blues como muitos outros. Porque o que define o blues não é a temática das letras, mas o ritmo. E o ritmo do *hokum* é blues. Por exemplo: artistas [do *Piedmont blues*] como Blind Boy Fuller e Blind Blake, eles misturavam blues com *ragtime*, da mesma forma que outros músicos misturaram blues com *folk* [...] Leadbelly, Mississippi John Hurt, eles tinham muito de *folk* na música deles. Teve músicos daquela época que chegaram a misturar blues com *country music*... então, é apenas mais um estilo de blues.

Mesmo em relação à temática e poética, “*It’s Tight Like That*” e o *hokum* não deixariam de ser considerados blues pelo fato de ser uma música e um estilo “supostamente diferentes” dos demais, impressão carregada de reducionismo. Na avaliação dele,

[...] é um clichê dizer que o blues é música triste e que o blues é uma expressão de sofrimento. Na verdade, o blues é a expressão da vida dos negros naquela época. Ele mostrava várias facetas da vida dos negros. E, sem dúvida, o sofrimento foi muito grande, então é natural que grande parte das composições de blues da época reflitam sofrimento. Mas não era só isso: os negros também se divertiam, iam aos bares

²³⁹ Entrevista ao autor em 09 de maio de 2022.

dançar, beber; namoravam, faziam sexo, faziam festas, então é natural que o blues reflita isso também.

Para reforçar seu argumento, Helton traz o blues para o tempo presente: cantar e tocar a sexualidade e lançar mão de letras de duplo sentido não são prerrogativas do *hokum*. Ele lembra de dois referenciais, veteranos e longevos artistas afro-americanos, cujos shows cobriu com regularidade:

Por exemplo, o “Rei do Blues”, B.B. King (1925-2015): ele não era um cara melancólico, sofredor; ele dizia sempre nos shows ser um homem feliz [...] exibia sempre um largo sorriso; e costumava contar histórias divertidas no intervalo entre uma música e outra. Se você analisar sob este aspecto ele deveria ser um músico de *hokum*, mas não era: ele era basicamente um músico do blues de Memphis. Ele tinha essa característica da alegria, de divertir o público, contando histórias interessantes, que são características compartilhadas com os artistas e grupos de *hokum*.

O outro *bluesman* seria o guitarrista, cantor e performer Buddy Guy (1936), para ele o segundo grande nome na hierarquia, depois de B.B. King, e que mantém viva a linguagem cênico-brejeira do blues. Mesmo com todos os celebrados e sempre mencionados *slow-blues* e outros temas de grande intensidade emocional e dramática, ambigualmente

[...] Buddy Guy sempre aparece nos shows sorridente, fazendo caretas para divertir o público, inclusive fazendo gestos eróticos, como por exemplo esfregar a guitarra no corpo, dando uns gemidos, e fazendo coisas como tocar guitarra nas costas [...] isso tudo é diversão, não é? Ele não é um cara que passa também a impressão de um músico, de um artista, de uma pessoa sofredora, não é? Ele inclusive tem a música, o blues de duplo sentido mais famoso da história, que é “*Mary Had a Little Lamb*”, [em que] ele enfatiza muito aquela coisa da *lã negra do carneirinho*, né? Então, isso [de] dizer que o blues é a música de sofrimento é, em grande parte, um clichê. Em grande parte é [música de sofrimento], mas não é só isso. O blues é muito mais amplo do que isso.

Helton lembra que esse artifício de fazer música para divertir a plateia é tão antigo quanto o blues - mesmo anterior a ele -, trazendo na memória o *Delta bluesman* Charley Patton (1891-1934): considerado por muitos como o primeiro grande mestre do blues, o guitarrista tocava nas *juke joints* e entretinha seu cativo público jogando a guitarra pra cima, pegando ela no ar, tocando-a atrás da nuca - como Jimi Hendrix viria a fazer décadas depois. “Ele fazia isso [...] ao mesmo tempo que também gravava músicas tristes, melancólicas, né? Então, é natural do *showman* esse lado de entreter a plateia”, arremata.

Ampliando a percepção étnica, Helton traz à baila também os músicos brancos contemporâneos do blues, para ele centrados em performar um blues mais vibrante:

Eu não vejo músicos brancos de blues hoje fazendo um blues melancólico [...] tem uma música ou outra, principalmente quando eles gravam clássicos do blues [...] eles gravam clássicos melancólicos [...] mas as músicas que eles compõem geralmente não

são assim: eles falam muito de bebida, por exemplo, de mulheres [...] então, isso é uma característica, aí você vai dizer que esses músicos de blues contemporâneos são *hokum*? Não são [...] mas eles têm letras parecidas com músicas de *hokum*. Então, não há por que dizer, nem pelo ritmo nem pela temática, que o *hokum* não seja blues.

Na tentativa de definir o *hokum blues*, Helton retoma a ideia de hibridização: para ele, o *hokum* é uma forma de blues que carrega elementos característicos derivados do livre empréstimo de (elementos de) outras manifestações musicais, *modus operandi* sempre presente no blues enquanto gênero. Assim como outros estilo trazem características *hokum*:

[...] por exemplo, eu citei já Blind Blake e Blind Boy Fuller; e [tem] muitos outros, que misturavam blues com *ragtime*. Assim como outros músicos: os brancos misturaram o blues com o rock; outros misturaram blues com soul, com funk; então, uma parte do blues, do chamado *hokum blues*, são esses artistas do chamado *Piedmont blues*; aí tem os grupos, as *jug bands*, que tem uma instrumentação totalmente característica, né? Com banjos e aqueles jarros [...] Isso aí é o que difere muito as *jug bands* do resto do blues. Daí você vai dizer que por causa disso as *jug bands* não são blues? Essas, para mim, eu acho que são as principais características do *hokum*: a questão da formação instrumental, no caso das *jug bands*, e a inserção do *ragtime*, no caso do blues da Costa Leste (*Piedmont blues*).

E refletindo sobre as determinantes sociopolítico e econômico-geográficas que ajudaram a configurar o blues, usando como referência o *Piedmont blues* (um de seus estilos preferidos) e o *Chicago blues* de “*It’s Tight Like That*”, Helton Ribeiro diz achar “muito interessante, e eu acho emblemático, que os músicos de blues do Leste e do Norte dos Estados Unidos falassem menos de sofrimento que os do Mississippi, porque os negros do Sul sofriam mais, né?”.

Concluindo sua linha de raciocínio, e utilizando outro exemplar estilo do blues, o jornalista apresenta as *classic blues singers*. Além do repertório repleto de letras de forte conteúdo sexual e brejeiro e de uma característica performance cênica (o blues como “espetáculo” - Capítulo 1), elas,

[...] as cantoras clássicas do blues - Bessie Smith, Ma Rainey -, tinham também uma experimentação [instrumentação] que os *bluesmen* - principalmente homens -, não usavam naquela época. Porque, nas origens, em geral, na maior parte das vezes, o artista de blues era um músico solitário tocando um violão, [...] uma gaita, ou um piano. Mas, já na mesma época, as cantoras de blues tinham grupos de instrumentais com trompete, trombone - o próprio Louis Armstrong gravou com Bessie Smith. Então elas tinham uma instrumentação mais ampla e mais diversificada, e por isso tinham arranjos bem diferentes, porque [...] misturavam blues com jazz e com *vaudeville* nos arranjos, né?

Numa tentativa de resumir a “análise do nível estésico” de Helton Ribeiro, posso concluir que sua recepção do *hokum blues* dá ênfase ao ritmo, à performance e, curiosamente para mim e em menor medida para ele, na poética. Pude observar também que outro principal

foco na recepção das músicas do *hokum blues*, em sua “grande rubrica” geográfica, para este ouvinte qualificado - entusiasta crítico - está diversidade instrumental e no fato de o *hokum blues* ser um estilo *per se*, mas também presente, na forma de seus caracteres (humor, duplo sentido, dança, performance insinuante), em outros estilos do blues. A recepção por parte do entusiasta atende à poiésis da música, em grande medida: proporcionar diversão através de ritmos e sonoridades colhidas em matrizes - populares e folclóricas; rurais e urbanas - da música afro-americana que, hibridizados, assumem uma roupagem (legitimamente) *pop*.

2.4. Agrupamento sonoro de significação e elementos de significação

Procurei anteriormente justificar o postulado holístico de ser o *hokum blues* de “*It’s Tight Like That*” um fato musical total, para isso lançando mão da análise do nível imanente - e suas correspondentes remissões intrínsecas e extrínsecas -, assim como das análises poiética indutiva, estésica indutiva, poiética externa e estésica externa. Me proponho agora levantar hipóteses de significação musical: por meio de escutas recorrentes de “*It’s Tight Like That*” e de outras peças como reforço às análises posteriores, e inspirado ainda em Nattiez (1989) e em Leme (2003), creio ser sido possível estabelecer alguns “agrupamentos sonoros de significação”, agrupamentos que induziriam a alguns significados que estariam calcados em diversas “matrizes” musicais, onde estes significados foram construídos e permanecem fortemente codificados. São semioses que provocam fortes associações e remissões - intrínsecas e extrínsecas - entre os ouvintes afro-americanos, sulistas e nortistas.

É possível observar ainda que, com alguma recorrência, pequenos eventos musicais podem trazer forte carga de significação à música, os chamados “elementos de significação”: dependendo do caso, argumenta Leme (2003), poder-se-ia usar o termo “unidade”, já que muitas vezes esse elemento coincide com um segmento fraseológico, ou mesmo com uma nota. Ao longo da minha análise foi possível constatar alguns desses agrupamentos e elementos sonoros de significação, nomeados por mim de: Ideia Motívica; *Turnaround Barbershop*; *Stride Bass*; Múltiplas Estrofas Picantes; Refrão Harmonizado; e *Jug Bands*.

“Ideia Motívica” - “*It’s Tight Like That*” remete sobretudo a “*Shake That Thing*” (1925), quanto aos aspectos formais harmônicos, de estruturação poética (repetições, de refrão), de compassos e acordes, e sobretudo melódicos, aproximando o *Chicago city blues* do *vaudeville blues* de Papa Charlie Jackson (uma música animada e brejeira, feita para dançar).

“*Turnaround Barbershop*” - Recurso sonoro utilizado por Dorsey desde os tempos das *house parties* de Atlanta, está presente também como expediente festivo no *vaudeville blues* e no jazz (por exemplo, em “*Chimes Blues*”, com King Oliver’s Creole Jazz Band, 1923)

“*Stride Bass*” - Dominando grande parte do acompanhamento e emprestando um dançante ritmo mais pronunciado, é localizável tanto no *ragtime* quanto no *barrelhouse piano* (como, por exemplo, em “*Dirty Ground Hog Blues*”, de Cow Cow Davenport, 1928)

“Múltiplas Estrofes Picantes” - O emprego do verso de quatro compassos estático harmonicamente e refrão de oito compassos mais harmonicamente ativo remete às canções com múltiplas estrofes picantes que circulavam há tempos pelo *Deep South* (por exemplo, “*Hesitation Blues*”, com Cryin’ Sam Collins, 1928), uma música grupal, cujo objetivo era continuar adicionando e improvisando versos *ad infinitum* em ambientes boêmios.

“Refrão Harmonizado” - O verso é cantado por Tampa Red, mas o refrão é harmonizado aproximadamente em terças, reflexo do estilo dos *jubilee quartets* e dos hinos *gospel* que proliferavam nas igrejas pentecostais da cidade (como exemplificado em “*Give Me That Old Time Religion*”, com Dixie’ Jubilee Singers, 1928)

“*Jug Bands*” - As harmonias vocais não muito sincronizadas no refrão para enfatizar frase de efeito, as interjeições verbais durante o refrão solo de Red e a entrega de conversas remetem às *jug* e *washboard bands* e aos *medicine shows*, cujas músicas eram baseadas em blues de duplo sentido (por exemplo, “*On The Road Again*”, com Memphis Jug Band, 1927).

3. A “análise musemática e “comparação entre objetos” de Phillip Tagg

Concluindo minha análise semiológico-musical do *hokum blues*, recorro por fim à Phillip Tagg. Para Tagg (2013), os significados musicais têm ligação íntima com a história de seus agentes, a saber, os produtores e receptores. Para Martha Ulhôa (1998), refletindo a partir de Tagg, estes significados dependem, conseqüentemente, das biografias, visões de mundo, opções ideológicas e da formação musical de todos os que compartilham do mesmo entendimento do que seja “música”. E Tagg defende ser a música popular um campo de estudo onde as escolhas do objeto e do método são determinadas pelos entendimentos do pesquisador - visão de mundo, ideologia, valores, possibilidades objetivas etc. -, por seu lado influenciadas pela posição objetiva da disciplina num contexto cultural, histórico e social.

A proposta semiológica de Tagg busca explicar música por meio da música, de um repertório musical e de fragmentos musicais que possuem significado para determinados grupos sociais. Apesar de parecer ser evidente, esse postulado possibilita a reflexão de que tanto recepção quanto decodificação de qualquer obra musical se dá através de associações: comparações (os “interpretantes”) entre um repertório simbólico guardado tal qual uma biblioteca. Esse autêntico “banco de dados sonoros”, lembra Leme (2003), além de possuir um repertório pessoal (construído através da experiência particular com as músicas

vivenciadas), guarda numerosas informações compartilhadas. Tem-se, portanto, uma memória individual e outra coletiva, sendo esse material acionado toda vez que a obra é ouvida. Acrescenta Leme que uma apreciação positiva ou negativa dependerá de inúmeros fatores e,

[...] se houver acordo que fragmentos musicais, contornos melódicos, *riffs*, levadas, conjunto instrumental, organização escalar etc. podem agir como representações simbólicas, pode causar espécie a infinidade de associações a que se pode estar exposto quando da audição de uma peça musical (2003, ps. 138 e 139).

No entanto, pondera Leme, a escuta é seletiva: para escutar uma música aciona-se elementos familiares ao ouvinte.

Para Tagg, o discurso musical tem uma natureza específica, pois possui “pouquíssimos elementos de iconicidade ou simbolismo com algo fora da música” (*apud* TUPINAMBÁ DE ULHÔA, 1998, p. 2). A partir dessa especificidade do discurso musical e as dificuldades em delimitar os referentes simbólicos, indiciais e/ou iconicidades com algo extrínseco a sua estrutura, Tagg (2011) define as associações “paramusicais” como aquelas passíveis de ser construídas tanto por semelhanças sonoras quanto cinéticas. Tais associações podem derivar, exemplificando, de relações de causalidade (ou proximidade) entre o fragmento musical analisado e o que quer que a ele possa estar conectado, seja uma semelhança acústica, analogia sinestésica ou determinada prática social.

O método de análise semiológico-hermenêutico de Phillip Tagg se inicia com a elaboração de uma listagem dos “parâmetros de expressão” de uma obra musical - aspectos de tempo e melódicos, duração, pulso, métrica, periodicidade, textura rítmica e motívica, registro, vocabulário tonal, textura instrumental, arranjo etc. -, sendo essa listagem apropriada à identificação, observação e descrição dos “musemas”: conceito originalmente formulado por Charles Seeger (1960) referente a “unidades mínimas de significação”, “musemas” são definidos por Tagg como “as mínimas unidades de expressão dentro de um estilo musical qualquer” (2013, p. 232).

O passo seguinte do processo analítico consiste em observar as relações “paramusicais” possíveis que podem ser suscitadas pelos “musemas”, em uma prática cultural específica. E os “musemas” (e suas associações), esclarece Tagg, são semelhantes a outros “musemas” de outras músicas, sendo que esta peculiaridade permite ao analista encontrar um possível significado (para o evento sonoro) a partir de uma “correspondência hermenêutica” (entre eventos distintos).

Tagg propõe, assim, uma “abordagem interobjetiva”: estabelecer similaridades entre a obra musical analisada e outras músicas, cabendo ao analista a construção de um banco de

dados de eventos musicais, que ficará disponível para eventuais comparações. Essa “biblioteca de musemas” (“material para comparação entre objetos”) será então acionada toda vez que uma obra é analisada.

3.1. Esquema do método analítico de Phillip Tagg

Como explanado acima, e em resumo, duas etapas são imprescindíveis ao método:

(i) observar os “musemas” da música analisada em relação a outros “musemas”, de outras obras, que sejam semelhantes, ou seja, que as estruturas da música que se deseja analisar sejam confrontadas com estruturas semelhantes encontradas em outras músicas, desde que estas obras tenham sido concebidas dentro de um mesmo contexto cultural;

(ii) relacionar as estruturas musicais da peça em questão - seus “musemas” - aos seus possíveis contextos “paramusicais” (letra, cenários, ações, habitat social, entre outros).

Para mostrar o esquema (simplificado) utilizado por Tagg, me guiarei nas abreviações abaixo, estas por sua vez emprestadas do trabalho de Leme (2003):

OA (Objeto de Análise) » a “obra” musical (“*It’s Tight Like That*”)

ICM (“Itens do Código Musical) » “musemas”

CAPm (Campo de Associações Paramusicais)

MCeO (Material de Comparação entre Objetos) » existentes em obras musicais

Para Tagg, o processo analítico de uma música popular deve, por seu turno, seguir as seguintes etapas:

- i) Toma-se uma música qualquer que se queira analisar » “obra” (OA);
- ii) Identificam-se então as unidades mínimas de significação sonora (“musemas”), que constituem os “itens do código musical” utilizado (ICM);
- iii) Dentro de uma “prática cultural específica” essas unidades estão associadas a “significados paramusicais” por anafonia sonora (semelhança sonora), cinética ou tátil, formando um “campo de associações paramusicais” (CAPm1);
- iv) Procura-se onde aqueles “itens” (ou “musemas” semelhantes) são também encontrados (outras músicas);
- v) Destarte, constrói-se um “material de comparação entre objetos” (MCeO) que também se relacionam a “significados paramusicais” (CAPm2);

vi) O significado do evento sonoro pode ser definido na correspondência hermenêutica, ao comparar-se os ICM (os “musemas” da música analisada) com o MCEO, construído através de investigação e seus respectivos CAPm.

Assim, a correspondência hermenêutica consiste em fazer a comparação dos “musemas” que aparecem em várias músicas dentro de determinada cultura e que acabam por carregar determinados significados compartilhados pelos indivíduos daquela cultura.

3.1.1. Os musemas de “*It’s Tight Like That*”: Itens do Código Musical (ICM)

A obra escolhida para a análise foi “*It’s Tight Like That*”, a partir da transcrição do arranjo que utiliza guitarra e piano, feito por Roberta Schwartz (2018). O que ficou evidente foi a quantidade de referências e empréstimos musicais utilizados para a confecção da canção. A quantidade de “musemas” encontrados sugere uma grande hibridação, “musemas” que procurei buscar em outras músicas para compará-los em seguida:

- 1) “*Listen here, folks*” - na melodia cantada, acontece logo aos 10 segundos, compassos 6 e 7.
- 2) “*Oh, It’s tight like that*” - na melodia cantada, acontece pela primeira vez aos 15 segundos, compasso 10.
- 3) “acentos deslocados” - no terceiro e quarto compassos.
- 4) “tempo rápido” - 190 batidas por minuto, os ritmos de quatro no compasso do verso
- 5) “*stop time pickup riff*” - para repentinamente na batida das estrofes 2-10.
- 6) “*walking bass*” - no terceiro e quarto compassos das estrofes 3-10.
- 7) “*beedle-um-bum*” - a onomatopaica frase cantada no final de cada verso.
- 8) “*kickin’ in my stall*”, “*long and slim*”, “*Uncle Bill*” e “*Uncle Bud*” - textual e respectivamente presentes nas estrofes 3, 4, 6 e 9.

3.1.2. Campo de Associações Paramusicais (CAPm1)

“*It’s Tight Like That*” traz tanto associações musicais quanto paramusicais. Os “musemas” detectados parecem recolhidos de um repertório de “musemas” que já faziam parte da memória musical afro-americana. Por se tratar de uma música altamente codificada, é natural que isso ocorra. As matrizes que estão por trás desses “musemas” ficam explícitas quando procuramos “onde e em que contexto já ouvimos isso?” (LEME, 2003, p. 143). Essa utilização em grande escala de “clichês” exerce enorme poder de assimilação da música, além de remissões, tanto intrínsecas quanto extrínsecas. Principalmente porque os “clichês” são selecionados de matrizes populares e folclóricas. Senão vejamos:

1) “*Listen here, folks*” - Essa melodia cantada remete a muitas outras: a ideia está presente, por exemplo, nos repertórios do *vaudeville blues* e das *classic blues singers* e objetiva anunciar ao público, pagante e ouvinte, logo no início da canção, que uma nova música ou dança se “avizinha”, como novidade ou moda. Muito associado ao blues como espetáculo e diversão.

2) “*Oh, It’s tight like that*” - Na melodia cantada, essa forma lírica de verso e refrão, com duplo sentido sexual, revela conexões com outras canções que compartilham estrutura semelhante e temática brejeira.

3) “acentos deslocados” - Evocam o animado, dançante e brejeiro estilo *Piedmont blues* influenciado pela *ragtime guitar* da Costa Leste: além de ser o *Piedmont blues* familiar à Red e Dorsey, dada suas origens geográficas, o guitarrista Blind Blake, expoente do estilo, era o artista de blues mais vendido em Chicago à época.

4) “tempo rápido” - O tempo surpreendentemente rápido de 190 batidas por minuto e os ritmos de quatro no compasso do verso dialogam com o jazz que era concebido em Chicago no final dos anos 1920, o que revela o então recorrente intercâmbio sonoro entre os dois gêneros musicais “irmãos”.

5) “*stop time*” - O climático e sugestivo *stop time pickup riff* que repentinamente para na batida das estrofes 2-10 é reminiscência de temas do jazz e blues contemporâneos à canção. O uso do *stop time* no arranjo estava ligado a danças populares e brejeiras de grande apelo como o *black bottom* e o *shim-sham shimmy*, que incluem a suspensão do movimento.

6) “*walking bass*” - A linha de baixo ambulante tocada por Tampa Red é derivada do *boogie woogie*, estilo emergente que estava tomando Chicago de assalto à época. Em que pese ser nova e marcante a função da linha de baixo como transição arrojada para o refrão, ao mesmo tempo não era sem precedentes nos discos de blues: figuras semelhantes podiam ser ouvidas no *Texas blues*.

7) “*beedle-um-bum*” - a onomatopaica frase cantada alegremente ao final de cada verso para causar risos maliciosos é uma gíria negra para “buceta” (“*pussy*”), expressão “sem filtro” usada em *juke joints* e cabarés e prostíbulos notadamente por mulheres, que a cantavam enquanto dançavam com seus companheiros. A “frase” existia já há algum tempo em partituras pelo menos desde 1908 e em disco desde 1926.

8) “*kickin’ in my stall*”, “*long and slim*”, “*Uncle Bill*” e “*Uncle Bud*” - a longa letra de “*It’s Tight Like That*” é pródiga em referências e alusões, seja a personagens (fictícios e reais), expressões ou gírias, que remetem a populares temas do jazz, *vaudeville* e *folk blues* e que eram familiares do público afro-americano urbano e rural.

3.1.3. Material de Comparação entre Objetos (MCEO)

Após feita a transcrição e detectados/sugeridos os “musemas” e localizados o seu “campo de associações paramusicais”, passa-se à busca, em outras músicas, de “musemas” que se assemelhem àqueles. Exponho a seguir exemplos que podem ser comparados aos “musemas” que encontrei em *“It’s Tight Like That”*. Esse material listado é chamado por Tagg de “material de comparação entre objetos”. Procurei fazer um levantamento de músicas que utilizam os “musemas” encontrados na música de Tampa Red e Georgia Tom. Abaixo disponho o material de comparação escolhido no repertório da música folclórica e popular afro-americana do período:

1) *“Listen here, folks”* – “musema” presente, por exemplo, em *“Shake That Thing”*, de Papa Charlie Jackson e *“Ma Rainey’s Black Bottom”*, com Ma Rainey (1927).

2) *“Oh, It’s tight like that”* – “musema” localizado em *“The Dirty Dozens”*, de Speckled Red, gravado em 1929, e que traz forma de verso e refrão recorrentes.

3) “acentos deslocados” - “musema” ouvido em *“West Coast Blues”*, de Blind Blake (1927).

4) “tempo rápido” - “musema” localizado em *“Dipper Mouth Blues”*, com a King Oliver’s Creole Jazz Band (1923).

5) *“stop time pickup riff”* - “musema” presente em *“Down to the Bricks”*, de Jimmy O’Byrant’s Famous Original Washboard Band (1925); *“Black Bottom Stomp”*, de Jelly Roll Morton (1926); e *“Struttin With Some Barbecue”*, de Louis Armstrong (1927).

6) *“walking bass”* - “musema” ouvido em *“Pinetop’s Boogie Woogie”*, de Pine Top Smith (1928) e em *“Matchbox Blues”*, de Blind Lemon Jefferson (1927).

7) *“beedle-um-bum”* - “musema” presente em *“Boodle-Am-Shake”*, com Dixieland Jug Blowers (1926). Apesar de gravada em 1929, ou seja, um ano depois de *“It’s Tight Like That”*, uma celebrada peça do cancionero bluesy-brejeiro e onomatopaico merece menção: *“Diddie Wa Diddie”*, de Blind Blake e calcada no sucesso de *“Shake That Thing”*, de 1925.

8) *“kickin’ in my stall”*, *“long and slim”*, *“Uncle Bill”* e *“Uncle Bud”* - O verso *“I went to see my gal Over across the hall / Found another mule kickin’ in my stall”*, metáfora do adultério, podia ser ouvida antes nos blues *“You May Go, But You’ll Come Back Some Day”*, de Maggie Jones (1924) e *“Bed Slat”*, de Daddy Stovepipe (1927).

Já *“Now the gal I love she’s long and slim”* e sua variante *“long and tall”* aparecem ambas em numerosos blues e é salientemente presente em *folk blues* lascivos como *“Salty Dog”*, *“Uncle Bud”* e *“Sweet Patunia”*, essa podendo ser ouvida com Curley Weaver (1928);

O verso “*Uncle Bill came home ‘Bout half-past-tem / Put the key in the hole but he couldn’t get in*” é, por sua vez, um “musema” de “*You’ve Got the Right Key, but the Wrong Keyhole*”, com a cantora de blues e jazz egressa do *vaudeville* Virginia Liston, acompanhada da Clarence Williams’s Blue Five (1924), por sua parte um “musema” de “*You’re in the Right Church, but the Wrong Pew*”, do musical *Bandana Land* (1908).

Por fim, o verso que traz “*Uncle Bud and Aunt Jane / Went to Chinquapin huntin’ / Aunt Jane fell down ‘n’ Uncle Bud’s idea*” alude tanto ao personagem real (nota 27) quanto à canção “*Uncle Bud*”.

4. Sobre “ruídos” semânticos e hermenêuticos

Penso ser relevante uma reflexão, para concluir. Consultando dois atuantes músicos brasileiros de blues, os guitarristas Rafael Moraes (DF) e Roberto Lessa (CE)²⁴⁰, pedi para que me respondessem uma pergunta: o que faz de “*It’s Tight Like That*” um blues? Ou seja, quais seriam os elementos estruturais - imanentes - dessa peça, percebidos por eles, que poderiam caracterizá-la como tal?

Ambos responderam que, harmonicamente, a canção contém estrutura, ou sequência de acordes, clássica e padrão no blues, a saber: o primeiro, quarto e quinto graus da escala - I (tônica) Fá, IV (subdominante, ou terça maior) Si Bemol e V (dominante) Dó.

Ainda para ambos, ritmicamente “*It’s Tight Like That*” traz a figura do *walking bass*, em débito com o *boogie woogie* e que prefiguraria em continuum o *jump blues*, *rhythm and blues* e o *rock and roll* das duas décadas seguintes.

Para Rafael Moraes, por sua vez, o tema está estruturalmente organizado nos 12 compassos (*twelve bar blues*), que seria outro padrão do blues, assim como o solo de guitarra *slide* utilizando a escala pentatônica, também característica no gênero. Já Roberto Lessa destaca o uso do *turnaround* e os *breaks* do *stop-time*. Ao fazê-lo, o músico me levou à reflexão abaixo.

Mesmo sendo o *turnaround* moeda corrente desde os primórdios do blues²⁴¹, inclusive um seu clichê harmônico, essa progressão remete-se historicamente às *minstrels songs* e ao *ragtime*²⁴², assim como o *stop-time* tem matrizes calcadas nos *spirituals* (CAPONI, 1999) sendo depois associada também ao *ragtime* e finalmente ao jazz.

A partir dessas constatações, parece-me ficar mais claro um dos motivos da celeuma

²⁴⁰ Consulta ocorrida em fins de julho de 2022.

²⁴¹ <https://acousticguitar.com/the-art-of-the-blues-turnaround/>

²⁴² https://tunearch.org/wiki/Japanese_Grand_March

causada à época (e, em grande medida, ainda em vigor) por “*It’s Tight Like That*”, quanto à sua legitimidade como blues. Se a sua “antecessora” “*Shake That Thing*” podia ser alocada facilmente como um *vaudeville-blues* audivelmente calcado do *ragtime-jazz* de New Orleans, com elementos estruturais bem discerníveis e associações musicais e paramusicais relativamente simples, no sentido quantitativo, “*It’s Tight Like That*” a superou nesses quesitos de forma significativa e, sobretudo, como novidade e inovação, o que decerto causou “ruídos” semânticos e hermenêuticos, notadamente na perspectiva da “experiência distante”.

Muitos dos elementos característicos localizados em “*It’s Tight Like That*”, apontados ao longo desse capítulo e sobretudo pelos músicos consultados, confirmam ser a peça um padrão paradigmático para o moderno blues que se ouviria a partir principalmente de 1940 em diante. Analisando em retrospecto, essa constatação parece simples, (quase) óbvia (quase: haja vista ainda hoje, em pleno 2022, ainda ouvir questionamentos reativos sobre ser “*It’s Tight Like That*” um legítimo blues). Mas me questiono o quanto de estranhamento deve ter causado em seu tempo histórico para ouvidos mais desatentos, reativos e conservadores.

Dito isso, o material recolhido para análise nesse capítulo serviu para demonstrar como um repertório de clichês vai sendo misturado e re-semantizado incessantemente ou, amparado pelo vernáculo negro, vai se submetendo a camadas e camadas de *signifying*. Assim como nossas análises semiológicas serviram para tentar refutar, com argumentações e ferramentas musicológicas, a alegação por parte de “legitimados” comentaristas de que o *hokum blues* não mereceria consideração séria, profunda e extensa, uma vez se tratar de um produto comercial fabricado artificialmente, sem conexões orgânicas - históricas e culturais - com o “autêntico” blues.

Penso que os auxílios teórico-metodológicos de Nattiez e Tagg aqui me foram muito valiosos, neste derradeiro capítulo, como reforços argumentativos finais nesse processo que havia se iniciado desde o primeiro capítulo e lançado mão de uma força-tarefa interdisciplinar, ou quem sabe, transdisciplinar. Mas, se ainda assim, não consegui operar um convincente entendimento - semântico e hermenêutico do (*hokum*) blues - concluo fazendo minhas as palavras do bardo que abre este capítulo, em epígrafe: “*Some people really dig it, some just don't understand/ I play my music only, only way I can*”.

Considerações Finais

LADO B

1. “Screaming Guitar And Howling Piano”

Grã-Bretanha, 1938 (GORDON, 2013). Naquele outono europeu assistimos desta vez ao guitarrista, cantor, compositor e enérgico performer Muddy Waters (1915-1983) se apresentando em palcos ingleses, ele que era, não por acaso, discípulo e *protégé* de Big Bill Broonzy (Introdução). Com a saúde deteriorada e perto do fim, Big Bill recomendou a alguns fãs ingleses, com sua tradicional e valiosa e reconhecida generosidade, que trouxessem Muddy ao velho continente (Broonzy morreria, simbolicamente, no mesmo ano de 1958).

Continuador e fundamental estilista de um *Chicago blues* que conheceu formato elétrico definitivo nos anos 1950 - um vigoroso, sexual e viril *electric Chicago blues* -, Muddy Waters fez estreia errática em sua turnê inglesa. Como não havia dinheiro suficiente para o então desconhecido (entre o público europeu) *bluesman* levar sua banda, senão seu pianista e braço direito Otis Spann, a modesta turnê aconteceu junto a um popular e palatavelmente comportado grupo de jazz tradicional inglês liderado pelo trombonista Chris Barber.

A esse improvável apoio musical somou-se o desconhecimento por parte de Waters sobre o público para o qual iria tocar: tratava-se de uma jovem audiência mais afeita ao blues que dialogava com o jazz tradicional e com o *skiffle* - leiam-se o *dixieland* britânico e de um seu derivado, o *skiffle*, espécie de versão inglesa (e ainda mais) pueril do *folk blues* americano²⁴³ - do que com sua contraparte juvenil, sintonizada com o nascente, moderno e eletrificado *rock and roll* (*r'n'r*) de Chuck Berry, fortemente derivado do endiabrado *electric Chicago blues* de Waters. Inocente das expectativas desse público, aumentou o volume de seu amplificador, deslizou seu *bottleneck* estrondoso e começou a “gritar” seu blues.

“Guitarra Gritante e Piano Uivante” (PALMER, 1981). Assim ficaram na lembrança de Muddy Waters as manchetes dos jornais da manhã seguinte à sua apresentação:

Eu tinha aberto aquele amplificador, rapaz, e havia estas manchetes em todos os jornais. Chris Barber, ele disse: ‘Você toca bem, mas não toque seu amplificador tão

²⁴³ Enquanto o *dixieland* britânico era uma emulação algo arcaica do subgênero homônimo de jazz criado originalmente em 1910, em New Orleans, o fenômeno *skiffle*, iniciado nos anos 1950, foi um gênero *folk* inglês com influências do blues, jazz e *folk* e próxima da estética e sonoridade das *jug bands* estadunidenses, por lançarem mão da democrática mistura de baratos instrumentos fabricados com outros, caseiros ou improvisados, como violão e banjo de segunda mão ou baixo de pau (*washtub bass*), tábua de lavar roupa (*washboard*), jarros (*jugs*), pente-com-papel-de-seda e *kazoo*. Ver Gordon (2013).

alto. Toque mais baixo'. Porque, veja bem, eu estava tocando aqui em Chicago com um pessoal que aumenta os seus (*apud* PALMER, 1981, p. 257).²⁴⁴

Muddy tocou uma guitarra amplificada em volume bastante elevado e realçada por um trabalho de *slide* agressivo e estridente e cantando temática que versava sobre o amor sexual maduro e malandro, e os desafios, perigos e prazeres reais da vida urbana. Assim, chocou as sensibilidades de uma plateia que até então ignorava totalmente o desenvolvimento do blues e que ainda entendia o gênero romanticamente: uma forma de canção até brejeira, mas ainda assim pueril, rural e acústica; nostálgica manifestação musical sobrevivente que se limitava a ser uma das matrizes folclóricas do jazz, e não um gênero autônomo, dinâmico e processual.

Convém lembrar que, até Muddy Waters chegar à Inglaterra, todos os *bluesmen* negros que lá haviam recentemente se apresentado, e não somente Big Bill Broonzy (como Josh White e a dupla Brownie McGhee & Sonny Terry), marotamente tocavam *folk blues* acústicos em um estilo com o qual os fãs de *skiffle* podiam se identificar facilmente. Para contornar todo constrangimento e contrariedades, Waters mostrou estratégica complacência e permitiu diluir, escudado pelo jazz tradicional do grupo de Barber, um pouco de sua “áspera” sonoridade em meio a orquestração mais familiar à inadvertida audiência: “Agora eu sei que as pessoas na Inglaterra gostam de guitarra suave e blues antigo [...] Da próxima vez que eu for, aprenderei algumas canções antigas primeiro”²⁴⁵, disse ele a Max Jones, da *Melody Maker* (*apud* PALMER, 1981, p. 233), pouco antes de voltar para Chicago. O inglês Paul Oliver, que logo se tornaria um dos mais importantes historiadores do blues, observou ironicamente à época noutro periódico, o *Jazz Monthly*, que “quando Muddy Waters veio para Inglaterra, o seu *rocking blues* e sua guitarra eléctrica eram carne que se revelou demasiado forte para muitos estômagos” (*apud* PALMER, 1981, p. 257 e 258)²⁴⁶.

Mas, curiosa e sintomaticamente, a segunda visita do *bluesman* à Europa meia década depois se daria sob condições bem mais propícias e hospitaleiras: desta vez, foi como atração de um legítimo festival de blues, *The Original American Folk Blues Festival (TOAFBF)*²⁴⁷, e cuja plateia era formada principalmente por aqueles jovens e amantes do *r'n'r* (muitos se

²⁴⁴ “I had opened that amplifier up, boy, and there was these headlines in all the papers. Chris Barber, he say, ‘You play good, but don’t play your amplifier so loud. Play it lower.’ Cause, see, I’d been playin’ here in Chicago with these people who turned theirs up.”

²⁴⁵ “Now I know that people in England like soft guitar and the old blues [...] Next time I come I’ll learn some old songs first.”

²⁴⁶ “When Muddy Waters came to England, his rocking blues and electric guitar was meat that proved too strong for many stomachs”.

²⁴⁷ Mesmo ainda preso à uma concepção folclórica, pelo menos pela forma publicitária do título, desde seu início, em 1962, esse imprescindível festival europeu se propôs a apresentar diversificada paleta estilística do blues, muito graças à coprodução mediadora e *insider* do experiente *bluesman* Willie Dixon. Sobre a performance de Muddy Waters, ver <https://www.youtube.com/watch?v=8OtF3id5KB0> (05’00” a 08’35”).

tornariam futuros astros *do r'n'b'* e *blues-rock* britânicos, como The Rolling Stones e Eric Clapton), que conseguiam fazer mais facilmente a “ponte” estético-temporal que ligava o blues eletrificado de Muddy Waters ao *r'n'r* “negro” de um Bo Diddley ou Chuck Berry (não por acaso, e desta vez, discípulo e *protégé* de Muddy Waters).

A esse conclusivo episódio poder-se-iam juntar-se, para coroar minha argumentação, vários outros que ilustrariam, de forma paradigmática e didática, mesmo anedótica, os processos de negociações e conflitos, estratégias e estranhamentos, enfrentados pelo blues desde seus contatos e “fricções inter e intraétnicas”. Mas me limitarei apenas a dois:

Ainda do outro lado do Atlântico, temos a constrangedora e insólita vaia recebida por T-Bone Walker (1910-1975). Um dos pais da *modern electric guitar blues*, o texano, até então ovacionado tanto por sua técnica quanto por sua lendária performance cênica, solou com a guitarra falicamente entre as pernas e sorriu marotamente para uma garota (branca) na plateia, indignando parte do público jovem do mesmo *TOAFBF*, em 1962²⁴⁸. Pioneiro, revolucionário e referencial guitarrista que conciliou o *jump blues* às tradições *country* e *vaudeville blues* no contexto elétrico e urbano, aliando virtuosismo e exibicionismo instrumental, lançou estilo fluido que derreteu e siderou sobretudo o público feminino negro, que chegava a lançar no palco sapatos, anéis, pulseiras, até calcinhas (KING e RITZ, 1999; MAZZOLENI, 2012;). Reputado por ter inspirado legião de performers no uso da guitarra como acessório de palco (GILLET, 1996), T-Bone movimentava-se com ela de forma elegante e sem esforço, realizando acrobacias e improvisos e passos de dança, por vezes de clara provocação sexual: de acordo com a plateia, tocava atrás das costas ou da cabeça, enquanto coreografava com ela pelo palco ou abria as pernas em espacate; tocava também com ela entre as pernas, emulando um falo em ação (FRIEDLANDER, 2006).

Um aspecto “bom para pensar” o blues negro envolve ainda e portanto a categoria performance. Lembra William Ferris (1978), que artistas que performam regularmente para plateias brancas terminam por desenvolver repertório musical marcadamente diferente tanto no estilo quanto no conteúdo do blues tocado na comunidade negra. Diante de auditórios brancos, músicos negros, sobretudo os *folk professionals* maduros, não costumavam ficar à vontade: complementa John Szwed (1970) que o mundo negro do gueto tem suas expressões gestuais, atitudes cênicas e linguagem vernacular e codificada que remetem à história desse povo e que continuaram amplamente herméticas ao público branco. Muitos se viam tendo de encontrar o ténue equilíbrio na busca por entreter - como menestréis atualizados - plateias

²⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1Xo1bXSQ0io>

brancas, mesmo que mais jovens e hedonistas e modernas. E o sociólogo Howard Becker (1977) contribui nessa reflexão:

As convenções impõem fortes restrições aos artistas [...] são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades (p.215).

Do lado de cá, mas também em contexto de festival, temos o anedótico, porque patético, pugilato entre dois encolerizados e indignados senhores-mediadores do blues: Alan Lomax (1915-2002), o renomado e tão aqui citado folclorista, então mestre de cerimônias do tradicionalíssimo *Newport Folk Festival* de 1965 (O'NEAL, 1993), se engalfinhou no chão empoeirado dos bastidores com Albert Grossman (1926-1986), empresário e inovador produtor musical da cena *folk* e *r'n'r* norte-americanos dos anos 1960 e 1970 (Bob Dylan, Janis Joplin etc.). A desajeitada briga “de colegiais” se deu logo após Lomax ter apresentado ao público, de forma agressiva e desrespeitosa, a multirracial Paul Butterfield Blues Band (PBBB), nova sensação do *blues-rock* de Chicago empresariada por Grossman, que teria tido a “audácia” de trazer para o “solo sagrado *folk*” do evento uma banda de blues elétrico. Seria inclusive a mesma PBBB que também serviria como banda de apoio (elétrico!) no mesmo festival a Bob Dylan. Em uma pegada aqui iconoclasta e reformadora, Dylan era até então a promessa perpetuadora do “autêntico” *folk*, o que causou enorme indignação a puristas como Pete Seeger, o célebre músico *folk*, militante político de esquerda e filho de Charles Seeger, que teria, reza o “folclore”, tentado com uma machadinha indígena cortar o cabo da guitarra de Dylan antes da apresentação²⁴⁹.

2. O “estado de coisas” do blues, ontem e hoje.

Mas, o meu ponto aqui não é elencar os inúmeros causos da mitologia do centenário blues, tarefa que, apesar de divertida ou constrangedoramente insólitas, ocuparia infindáveis páginas e fugiria de nosso recorte temporal proposto para essa dissertação. No entanto, por tratar-se aqui de espaço destinado às Considerações Finais, que implicam reflexões e sugestões para próximas pesquisas afins, acredito caber, porque elucidativos, alguns saltos - idas e vindas - em nosso tempo histórico.

Assim, avançando algumas décadas, chego ao presente ano de 2022, mais precisamente a abril, mês em que se celebra o aniversário de nascimento do citado Muddy Waters. Alocado incontestemente ao panteão do “Olimpo” do blues, McKinley Morganfield recebeu

²⁴⁹ <https://www.theguardian.com/music/2006/apr/23/popandrock3>

homenagens devidas em vários espaços, notadamente nas redes sociais, em páginas dedicadas ao blues, sendo que uma significativamente me chamou a atenção, pelos pertinentes e oportunos caracteres *insiders* e afetivos, de “experiência próxima”. Uma de suas filhas, a jornalista Mercy Della Morganfield, concebeu um emotivo e muito crítico desabafo, trazendo à tona temas delicados, mas necessários, como racismo, narrativas legitimadoras, distorções e romantizações sedimentadas e perpetuadas do blues²⁵⁰.

De forma confessional e provocadora ela expôs, por exemplo, ao se apresentar como uma de vários filhos “ilegítimos” de Muddy - que, diferente dos irmãos, alguns importantes músicos, foi a única que cursou uma universidade -, as complexas e problemáticas e longevas configurações familiares a que foram submetidos milhares de afro-americanos, como consequência de um pós-escravidão assimétrico, não inclusivo e desassistido institucionalmente ao longo de várias gerações. Ela lembrou que, entre as várias tentativas até então infrutíferas de levar a vida do pai ao cinema, ela nunca fora consultada para colaborar no roteiro, por não compactuar, crítica e intelectualmente, com a visão estereotipada que certamente se formaria sobre Muddy.

Mercy Della igualmente criticou *sites* e veículos de blues “WIPIPO” (gíria negra/corruptela para sarcasticamente designar “*white people*”), que afirmam ter Muddy nascido em 1913, baseado em informações da Biblioteca do Congresso, colhidas à época em que ele gravou para a instituição governamental, em 1941 (GORDON, 2013), e não em sua lápide, que indica 1915, a partir de informações de sua bisavó. Ela lembra que o Muddy dos anos 1930/40 era um meeiro negro e analfabeto do Mississippi que falava em “dialeto negro” (CALT, 2009), decerto mal compreendido pelo “branco” que o gravou e os historiadores brancos que perpetuaram:

[...] uma linguagem nunca registrada, decifrada ou ensinada [...] quando papai deu aquela primeira entrevista para a Biblioteca do Congresso [...] eles colocaram legendas porque seu sotaque era tão pronunciado que não conseguiam entendê-lo; 1915 pode ter soado como 1913 ou vice-versa.

Convém mencionar aqui a onipresença de Alan Lomax, determinada e determinante: foi ele o “branco” que, em agosto de 1941, gravou Muddy Waters em Stovall, para a Biblioteca do Congresso dos EUA. Relembrou Muddy para Robert Palmer em 1978:

Ele trouxe suas coisas e me gravou na minha casa e, quando ele tocou a primeira música, eu soava como os discos de qualquer pessoa. Cara, você não sabe como eu me senti naquela tarde de sábado. Quando ouvi aquela voz e era a minha própria

²⁵⁰ <https://www.facebook.com/blackmusicmonthfoundationinc/posts/1976798669169659>

voz. Mais tarde ele me enviou duas cópias da prensagem e um cheque de vinte dólares, e eu levei aquele disco até um canto e coloquei na *jukebox*. Apenas toquei e toquei e disse: “Eu posso fazer isso, eu posso fazer isso.” (*apud* PALMER, 1978)²⁵¹

Apesar de Lomax ter enviado os discos e o cheque e de ainda ter voltado em julho de 1942 para gravá-lo novamente, entre ambos ocorreram alguns “equivocos produtivos”. Segundo carta enviada por Waters a Lomax (HAMILTON, 2000) logo após a gravação (decerto escrita por algum conhecido, uma vez ser Muddy analfabeto), o jovem folclorista parece não ter deixado muito claro para ele que o disco gravado não o projetaria como um artista de blues, e sim como um artesão folclórico; e que aquele seria um artefato não-comercial e sem divulgação para além dos muros institucionais da Biblioteca: uma gravação sem fins lucrativos, para fins educativos, de registro e preservação. Dois meses depois que Lomax o gravou em sua cabana nos arredores de Clarksdale, escreveu McKinley:

Caro senhor, Este é o *garoto* que lançou “*Bur Clover Blues*” e “*First Highway Blues*” e vários outros blues. Quer saber se eles *pegaram*. Por favor, senhor, se eles fizeram, por favor, envie alguns para Clarksdale, senhor, por favor, responda logo para MG Morganfield. (*apud* HAMILTON, 2000, ps. 33 e 34)²⁵²

Um detalhe que poderia passar despercebido nessa missiva é o modo como Muddy subservientemente se auto identificou como “*boy*”, uma complexa e degradante designação que remete à escravidão, utilizada desde então como humilhante demarcador racial de opressão no Sul racista e segregacionista²⁵³. O fato dele, então com 26 anos de idade, se sentir obrigado a chamar a si mesmo de “*boy*” ao escrever para Lomax, que tinha 25 anos, sugere que, apesar da esperança de que as gravações de campo estabelecessem simétrica confiança, a etiqueta racial e relacional do Sul tinha enorme peso. Além disso, a carta indica algo mais: McKinley Morganfield presumiu que Alan Lomax fosse um caçador de talentos para uma gravadora comercial, ruído hermenêutico que - se conveniente ou não - não fora esclarecido pelo folclorista. Esse episódio, para mim, contém portanto didáticos elementos raciais, políticos, econômicos, históricos e culturais “bons para se pensar” (LÉVI-STRAUSS, 2004).

²⁵¹ “He brought his stuff down and recorded me right in my house, and when he played back the first song I sounded just like anybody's records. Man, you don't know how I felt that Saturday afternoon when I heard that voice and it was my own voice. Later on he sent me two copies of the pressing and a check for twenty bucks, and I carried that record up to the corner and put it on the jukebox. Just played it and played it and said, 'I can do it, I can do it'.” <https://www.rollingstone.com/music/music-news/muddy-waters-the-delta-son-never-sets-102670/>

²⁵² “Dear sir, ‘This is the boy that put out *Bur Clover Blues* and *First Highway Blues* and several more blues. Want to know did they take. Please sir if they did please send some to Clarksdale Miss please sir answer soon to M G Morganfield”. Essas gravações levariam mais de duas décadas para serem lançadas comercialmente: ambas as sessões saíram pela *Testament Records*, como *Down on Stovall's Plantation*, em 1966 (GORDON, 2013).

²⁵³ Ver: <https://www.thoughtco.com/terms-many-dont-know-are-racist-2834522> e <https://ac360.blogs.cnn.com/2008/04/15/understanding-why-you-dont-call-a-black-man-a-boy/>

Voltando a Mercy Della: ela resgata ainda que Muddy nasceu não muito depois da escravidão, numa América que desumanizou e animalizou homens (ou “*boys*”) e mulheres parecidas com seu pai: uma vez que eles não mais eram valorizadas propriedades para serem compradas e vendidas, o país realmente não se importava com a data de seus nascimentos. E Muddy nasceu fora do casamento, no seio de uma sociedade que, ao mesmo tempo que via negros como animais, esperava que eles estabelecessem tradições “humanas” condizentes.

O nascimento dele nunca foi registrado, pois a América não pensava o suficiente em meeiros para manter registros deles. Especialmente no Mississippi profundamente racista: eles mantinham registros melhores dos escravos que possuíam do que dos meeiros que não possuíam.

A filha de Muddy é igualmente contundente com a romantização em torno da Stovall Plantation. Fazenda familiar privada, operando principalmente no negócio de algodão, a plantação celebrou-se por ser a “casa” de Muddy Waters por cerca de 30 anos antes de ir para a nortista Chicago. Muddy nasceu talvez próximo de Rolling Fork, Mississippi (MS), cerca de 169 km ao sul da Stovall Plantation, para onde se mudou com sua avó aos três anos de idade. Em 1996, a cabana do meeiro que era a casa de Muddy foi restaurada e transferida para uma exposição permanente no *The Delta Blues Museum* em Clarksdale, MS.

Apesar de ser historiograficamente lembrada como uma instituição agrícola que se diferenciava das demais por salários mais elevados e condições de trabalho em alguma medida menos opressoras, sendo portanto bastante cobiçada por trabalhadores e músicos negros que orbitavam por lá, Mercy Della não a dissocia do contexto econômico-social assimétrico e violento do Sul racista. E se sente bastante ultrajada quando associam Muddy à Stovall: todo o dinheiro ganho pilotando lá um trator, afirma, ficava com os proprietários. Foi o dinheiro extra que conseguiu como iniciante músico de blues nas (poucas) horas vagas que permitiu que ele literalmente “fugisse” de lá para tentar a sorte na Chicago dos anos 1940:

[...] Stovall Plantation é o lugar de onde meu pai fugiu. Realmente, ele correu como um escravo corre para o Norte para escapar dos malfeitores. Mas é o que os amantes do blues branco celebram. Eles recriaram o barraco de um quarto do qual ele fugiu e o colocaram em museus. Você sabe o que os curadores brancos do museu celebram até hoje e atribuem ao nome do papai? Aquela porra de plantação horrível. Todas as suas músicas gravadas comercialmente vieram depois que ele deixou Stovall. Mas a nostalgia do blues branco celebra uma verossimilhança racista, opressiva com a escravidão, chamada Stovall Plantation.

A jornalista garante que “McKinley Morganfield teria odiado estar ligado a uma plantação que odiava”. Orgulhoso, bem-vestido e cidadão, de fato ele era celebrado tanto por sua elegância quanto pela sonoridade de seu *electric city blues*. Morando num subúrbio branco

a 35 minutos de Chicago - “o mais longe possível do Mississippi” -, ele não demonstrava nem verbalizava nutrir qualquer tipo dessa nostalgia sulista, subserviente e romantizada:

Ele não queria ser conhecido por viver em um barraco de um cômodo em uma plantação. Mas é assim que (as instituições) precisam representá-lo. Empresas de camisetas as vendem com estampas da Stovall Plantation em festivais e lojas para celebrar Muddy Waters. Você pode acreditar nessa merda? Não havia essas camisas na verdadeira Stovall Plantation. Seus meeiros usavam trapos se não pudessem ganhar dinheiro extra.

Para Mercy Della, esse seria, em poucas palavras, o “estado do Blues” hoje, acrescentando que, ao fim e ao cabo, é menos importante saber em que ano nasceu Muddy Waters, do que reconhecer que ele nasceu em um mundo odioso, que amava sua música e odiava a cor de sua pele: “ele nasceu em um mundo que não lhe permitia aprimorar sua mente por meio de uma educação formal, então ele aperfeiçoou seu ofício”.

Penso que as contundentes reflexões de Mercy Della Morganfield ratificam parte significativa de meus postulados de pesquisa, notadamente a necessidade, por parte de alguns legitimadores do blues, da perpetuação de uma representação dele e de seus criadores, a que os glamourizou como arte e artífices bucolicamente rurais, folcloricamente simples e romanticamente pobres. No final, terminam pouco por de se diferenciar dos idealizados clichês, apontados na minha narrativa inicial (Introdução), ligados ao blues e à figura de Big Bill Broonzy, 84 anos antes, quando, de modo paternalista, folclórico e condescendente - e sobretudo falseado -, foi apresentado como um meeiro e “autêntico bluesman rural” do Arkansas que largou suas duas mulas e teve de comprar seu primeiro par de sapatos para a ocasião; ocasião de apresentar para uma embevecida plateia (branca) seus pungentes e plangentes *folk blues*. Essa complexa e imbricada relação sócio-histórico-musical me levou à reflexão seguinte.

3. Entre matronas, críticos e médicos

No ano de 1971, historiador do jazz Rudi Blesh lançou o livro intitulado *Combo: oito estórias do jazz* (1971). Mesclando ensaio com entrevistas, o também crítico, radialista e promotor de jazz elencou/homenageou oito personagens pioneiras, o que inevitavelmente implicou em referências ao blues, dada a então ainda grande proximidade entre os gêneros, que logo seguiriam caminhos próprios, mas ainda assim passíveis de recorrentes (re)encontros. Diferente de seu canônico *Shining Trumpets: A History Of Jazz* (1949), em que não poupou o *city blues* de azedas críticas (como demonstradas nos capítulos 1 e 2 dessa dissertação), aqui temos o autor reiteradamente se referindo ao “blues triste e sombrio” (p.

159), chegando mesmo a teorizar a razão de o *ragtime* ser uma alegre dança (uma música pautada no otimismo esperançoso do pós-escravidão), ao passo ser o blues um “lamento” (p.164) em forma de canção (uma música calcada na desilusão pessimista das promessas sociais não cumpridas pela Emancipação).

O que, no entanto, gritantemente me chamou a atenção foi, quando se referia aos pioneiros solistas da guitarra (era o capítulo dedicado a Charlie Christian), a afirmação de que um deles, o *bluesman* Lonnie Johnson, havia morrido em 1933. Menos a surpresa de se referir positivamente - eu diria condescendentemente - ao brilhante guitarrista de blues de New Orleans, já que Blesh fazia questão de aproximá-lo mais do jazz, foi a incomensurável gafe: Lonnie Johnson não estava apenas vivo em 1971, como administrava há anos e magistralmente um vitorioso *come back*. E isso não quer dizer que ele vinha amargando um ostracismo desde sua ascensão aos discos e palcos nas décadas de 1920 e 30, hiato que pudesse justificar a ideia de seu “desaparecimento” como “morte”: em 1948 ele emplacaria grandioso *crossover hit*, “*Tomorrow Night*”, uma *blues pop ballad* que atravessou fronteiras musicais. A gravação se tornou um *blues standard*, vendeu três milhões de cópias, atingiu o número 01 nas paradas de *r’n’b* e alcançou o número 19 na parada *pop* (WHITBURN, 2006). Ou talvez seja por isso, pensar nesse “barrigada”²⁵⁴ de Blesh como um ato falho²⁵⁵, no sentido freudiano clássico, que esconderia camadas que entregam mais que um gesto de (injustificável) desinformação ou ignorância por parte do atuante jornalista e pesquisador. E este é o ponto que me proponho adensar, para concluir.

Em minha jornada laboral/intelectual/afetiva de mais de três décadas ligadas à pesquisa com o blues, fui colecionando conversas, situações e comportamentos inerentes a um tipo específico de personagem, tão familiar quanto recorrente, a quem denominei “bluesóforo”. Em comum, os interlocutores, alguns em convívio íntimo, exibem uma nuançada paleta de esnobismo, ignorância e mesmo antipatia pelo blues, mal disfarçada por vezes, e quando muito, em magnânima complacência. Mesmo reconhecendo a estreita ligação entre o blues e o jazz, aquele é visto como um “mal necessário” que serviu apenas inicialmente para este ou, quando preciso, como ponto de partida para melhores voos (melhores, refinados e elaborados voos). Perdi as contas de quantas vezes ouvi comentários irônicos, farpas repletas de arrogante desinformação, truncagem e incompletude (frise-se aqui não ser prerrogativa de jazzófilos: entre roqueiros, músicos incluso, não é incomum a

²⁵⁴ Gíria, no jargão jornalístico, que aponta quando o veículo/autor oferece uma informação com erros graves.

²⁵⁵ Equívoco na fala, memória ou numa atuação física, provocada hipoteticamente pelo inconsciente, isto é, através do ato falho o desejo do inconsciente é realizado, o que explicaria o fato de que nenhum gesto, pensamento ou palavra acontece acidentalmente (FREUD, 1901).

afirmação de que o rock lapidou o blues, melhorando-o). Mas um deles, em particular, me marcou profundamente.

Quando integrava a curadoria do Festival de Blues & Jazz de Guaramiranga (CE, entre 2000 e 2002), dividia o posto com, entre outros camaradas, um renomado médico que era também um respeitado colecionador e músico dileitante de jazz. E que nutria mal disfarçado desprezo pelo blues, manifestado em reiterados comentários depreciativos, travestidos de gracejos. O *modus operandi* da curadoria era ouvir “às cegas” (sem identificação, apenas o gênero/estilo musical, em nome da isenção) o material enviado por músicos e bandas de todo o país, complementando as atrações convidadas (inclusive internacionais). Duma feita, esse colega de ocasião me passou uma fita com gravação concorrente, afirmando ter havido um engano, pois não se trataria de jazz e sim de blues: uma vez que eu era o mais próximo do blues, e portanto encarregado por alguns, como ele, da tarefa de avaliação, achou por bem me entregar o material “equivocado”. Qual não fora minha surpresa ao ouvir a fita e constatar que se tratava de uma “genuína” banda de forró eletrônico (?!).

O equívoco foi logo esclarecido pelo estúdio de gravação, que afirmara ter feito inadvertidamente uma troca e enviara por engano material de outro cliente (no caso, a referida banda de forró eletrônico *pop*). Equívoco ínfimo se comparado ao cometido pelo colega, mas que, mesmo extremamente constrangido, manteve altiva soberba e tentou fazer choça do (incomensurável) engano, justificando e aproximando estética e valorativamente o blues ao forró “comercial”, uma aproximação, desnecessário dizer, extremamente incorreta e insustentável, porque desprovida de elementos estruturais característicos que aproximariam ambos os gêneros. Foi um ruído hermenêutico-semântico que fácil se reporta ao Capítulo 4, quando refleti sobre gêneros e suas regras, compostas de determinantes técnico-formais, comportamentais, sociais, ideológicos etc., e diretamente relacionadas a uma “comunidade musical”, que necessariamente não coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos: a necessidade de isolar os “eventos musicais” de uma dada experiência musical identifica convenções sócio-sonoras (regras) que colaboram para a associação mental (e também corporal e afetiva) de grupos culturais em torno de certa prática musical.

Minha leitura, mesmo que ousada e empirista, sugere que esse secular e específico tipo de *jazz scholar*, transmutado paroxisticamente em “bluesófobo”, nutre um incômodo e por vezes indisfarçável desprezo pelo blues, desprezo suficiente para distorcê-lo e invisibilizá-lo e silenciá-lo para além do estético, chegando mesmo ao nível cognitivo. Temos aqui, da matrona carregada de desinformações musicais, ainda que relativizadas por genuína admiração aos “*spirituals negros*” (Capítulo 3); passando por Rudi Blesh e a decretada “morte

em vida” de Lonnie Johnson (seria o caso do crítico tê-lo matado de forma metafórica, em nome de sua “venda” ao *city blues* brejeiro?; não creio); chegando a meu ex-colega que, enquanto médico, se mostrou infeliz em seu diagnóstico como curador.

Por eles infiro e insisto que a desinformação/ignorância/descaso a respeito do blues, muitos ao ponto da “bluesofobia”, pode alcançar níveis delicados de comprometimento à compreensão - semântica e hermenêutica - dessa música, notadamente quando o emissor da (des)informação for um formador de opinião credenciado, cujas consequências considero desastrosas. Principalmente quando, junto à desinformação/truncagem/desprezo, seguem legitimadores juízos de valor, negativos e equivocados, sejam estéticos, ideológicos, morais e, como relatado, cognitivos.

4. Coda: “A cultura quer um passado que possa usar”

A frase acima é do historiador Peter Gay (1990) que, em interessante e crítica análise, sentencia que

A memória, como sabemos, é o dócil ministro do interesse próprio, e a memória coletiva, neste como em outros aspectos, é igual à memória dos indivíduos. Grande parte da memória coletiva é uma distorção conveniente ou uma amnésia de idêntica conveniência; frequente tarefa, até em demasia, do historiador tem sido a de auxiliar sua cultura a lembrar fatos que não ocorreram, a esquecer eventos que existiram (p. 186).

Ao historiador poder-se-iam juntar-se nessa tarefa musicólogos históricos e culturais, antropólogos e etnomusicólogos, semiólogos musicais e sociólogos, quando o objeto é o blues. Mais precisamente o blues desatrelado ao canônico credo de ser uma música essencialmente masculina, primordialmente folclórica e rural, e intrinsecamente lamentosa. E sobretudo o blues como *locus* do erotismo e do humor.

Em *Screening the Blues* (1968), o também historiador (do blues) Paul Oliver, o mesmo que não se privou de desconsiderar o *hokum blues* e “*It’s Tight Like That*” escreveu que

Desde os primeiros exemplos registrados de *race music*, os temas sexuais têm figurado proeminentemente no trabalho da maioria dos cantores, às vezes excluindo qualquer outro assunto. Qualquer discussão sobre a tradição do blues deve, em última análise, girar em torno desse centro libidinoso da música. Apesar de toda a sua difusão, recebeu muito pouca atenção crítica (ps. 24 e 25)²⁵⁶.

²⁵⁶ “Since the earliest recorded examples of Race music, sexual themes have figured prominently in the work of most singers, sometimes to the exclusion of any other subject. Any discussion of the blues tradition must ultimately revolve around this libidinous hub of the music. For all its pervasiveness it has received very little

Quase 50 anos depois, os pesquisadores Lynn Abbott e Doug Seroff (2017, pág. 110) acrescentaram ser o blues “a forma de música mais descaradamente licenciosa que a América já produziu”²⁵⁷. E, entre eles, Stephen Calt (2002), afirmou que a história dos costumes sexuais americanos permanece incompleta sem referência às canções de blues dos anos 1920, que anteciparam em quatro décadas a “revolução sexual” branca e alcançaram uma ousadia de expressão que só recentemente permeou a literatura popular, o cinema e a música.

Me sinto muito afortunado, esperançoso e congregado por estar tão bem acompanhado - aqui e ao longo de toda a dissertação - nessa minha cruzada de resgate do blues, do blues erotizado e alegre. Apenas acrescentaria a necessidade, para tanto, de ter o humor como um elemento relacional e dialógico, pelo menos complementar, uma vez que ambos os caracteres estariam intimamente imbricados. E, assim como a sexualidade é assunto delicado dentro do contexto *wasp*, repleto de eufemismos e romantizações, o mesmo se aplica aqui ao humor, cuja sensibilidade desse grupo sociocultural clama mais para uma “eutrapelia”²⁵⁸, no sentido grego e depois cooptado pelo cristianismo: a propriedade de ser engraçado de modo civilizado, alcançando o equilíbrio entre o excesso e a falta.

A eutrapelia, espécie de “humor do bem”, se distanciaria significativamente do que denomino de “humor do opressor”, aquele invariavelmente xenofóbico, racista, aporofóbico, sexista, homofóbico, machista, misógino, gordofóbico “et caterva”; a saber: que opera um escárnio reacionário, conservador e reforçador de estereótipos negativos por sobre minorias (muito em voga em modalidades contemporâneas, como em alguns exemplos de *stand-up comedies*). Outra via possível é a do “humor do oprimido”, aquele que ri de si próprio e da vida, do grotesco e absurdo dela, mas revelando também uma hedonista resistência política, identitária e existencial, uma comicidade necessária para o enfrentamento, crítica e galhofa contra estruturais assimetrias sociais e costumes culturais; que não agride, mas reage/responde à agressão. A comicidade maliciosa do *hokum blues* bem sintetiza esse tipo de humor, não por acaso em débito com as matrizes *minstrels*, *medicine* e *vaudeville shows* que, originalmente

critical attention and those comments that have been made on the sexual content of the blues may themselves now be open to scrutiny.”

²⁵⁷ “blues is ‘as unabashedly licentious a music form as America has ever produced’”

²⁵⁸ A eutrapelia, argumento mais convincente pelo riso cristão, remete antes a Aristóteles. Mas, por um tempo, a eutrapelia significou piadas obscenas e grosseiras, tendo a palavra aparecido apenas uma vez no Novo Testamento (Efésios 5: 4), traduzida como “gracejo grosseiro”. Mas seria Tomás de Aquino a interpretar teologicamente essa eutrapelia como um riso moderado que não interfere com a caridade. No século XVII, essa eutrapelia cristã fora defendida, entre outros, por Francisco Sales: “eutrapelia significa boa conversação, jogo de palavras em uma atmosfera de alegria e descontração modestas. É uma recreação honrada nas ocasiões frívolas oferecidas pelas imperfeições humanas. Contudo, não deve se tornar escárnio, que indica desprezo pelo próximo” (*apud* VERBERCKMOES, 1997, P. 123).

nascidos do “humor do opressor” *black face*, souberam subverter aquele “estado de coisas” graças ao recurso tão particular quanto fascinante do *signifying*.

Acredito que essa minha dissertação poderá ter contribuído para esse debate, mas que, em virtude do limitado espaço que termina por restringir mais amplitudes e/ou aprofundamentos, deixo aqui minha sugestão para novos e futuros pesquisadores interessados nesse - afirmo sem medo de soar cabotino ou falso modesto - excitantemente original recorte. Acredito que explorar mais as categorias dança e performance, onde estão mais explicitadas as linguagens e estéticas do blues erotizado, seria de grande valia. Sobretudo como determinantes na formatação de futuros estilos e mesmo gêneros musicais em débito com o blues (*jump blues, rhythm and blues, rock and roll, soul music, funk e disco music, rap,...*).

A boa notícia é que, em 2014, o *Blues Hall of Fame*²⁵⁹ introduziu “*It's Tight Like That*”, na categoria “Clássico da Gravação de Blues”²⁶⁰. A canção “feita por encomenda” e concebida pela dupla Tampa Red e “Georgia Tom” Dorsey, precisou de 86 anos para alcançar o merecido reconhecimento de sua importância para a história do blues. Difícil saber se para tanto, entre os votantes, foram levantadas as mesmas questões apresentadas aqui em refutação a seus detratores: a de que “*It's Tight Like That*” e o *hokum blues* não se configurariam como blues “autêntico” - mesmo um não-blues - e sim como produto criado pela indústria musical, se tratando portanto de maquinada corrupção do blues que degradou o *folk blues* em autoparódia mecanicista, superficial e varada de duplos sentidos que primavam pelo mau gosto. E de ser igualmente manifestação musical que não trazia consigo nenhum lastro étnico-cultural, leia-se lastro histórico, folclórico e rural, elementos estéticos e discursivos que os configurariam como uma música legítima da tradição histórica e sociocultural afro-americana.

Enfim, “*It's Tight Like That*” “era apenas uma pequena música antiga, mas eles realmente aceitaram”, nos lembra Tampa Red. Ou, afinal de contas o que importa, recorrendo também a W.C. Handy, é que “*our hokum hooked 'em*”. Sou ainda socorrido por outro bardo, mais antigo e europeu, mas que guarda libidinosas e cômicas afinidades eletivas (não por acaso por vezes referenciado ao longo da dissertação) com meu objeto de pesquisa e desejo: no fim das contas, “[*Life is*] *A tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*”²⁶¹.

²⁵⁹ Museu de música localizado na 421 S. Main Street em Memphis, Tennessee, o *Blues Foundation's Blues Hall of Fame* não era em 1980 um edifício físico, mas uma lista de pessoas que contribuíram significativamente para a preservação, divulgação e perpetuação do blues. Iniciado *Blues Foundation*, desde então homenageia pessoas que tocaram, gravaram ou documentaram o blues. Ver <https://blues.org/hall-of-fame-museum/>

²⁶⁰ https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

²⁶¹ “[A vida é] uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria, sem sentido algum” (Macbeth, Cena V, Ato V).

Referências

- ABBOTT, Lynn. “Play That Barber Shop Chord”: A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony American Music. USA: Board of Trustees of the University of Illinois, 1992. <https://fdocuments.in/download/play-that-barber-shop-chord-a-case-for-the-african-american-> Acessado em: 07/2022.
- ABBOTT, Lynn e SEROFF, Doug. “They Cert'ly Sound Good to Me”: Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues. *American Music*, Vol. 14, No. 4, In: *New Perspectives on the Blues*, pp. 402-454. University of Illinois Press, 1996. <https://www.jstor.org/stable/3052302> Acessado em: 07/2022.
- ABBOTT, Lynn e SEROFF, Doug. *The Original Blues: The Emergence of the Blues in African American Vaudeville*. USA: University Press of Mississippi, 2017.
- ABBOTT, Lynn e SEROFF, Doug. *Ragged But Right: Black Travelling Shows, Coon Songs e o Dark Pathway to Blues and Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007. ISBN 1-57806-901-7
- ABRAHAMS, Roger D. “Trickster, o Herói Inominável”. In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ABRAHAMS, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. USA: Folklore, 1970. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/15231> Acessado em: 07/2022.
- ABREU, Martha. *Da Senzala Ao Palco: Canções Escravas E Racismo Nas Américas, 1870-1930*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2017.
- AGEE, James Agee e EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1939].
- AIELLO, Thomas. *The Battle for the Souls of Black Folk W.E.B. Du Bois, Booker T. Washington, and the Debate That Shaped the Course of Civil Rights*. USA: Praeger, 2016.
- ARCHER-SHAW, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. USA: Thames & Hudson, 2000.

- BAKER, Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. The University Chicago Press, 1984.
- BAKHITIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec/Ed. UnB, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARBERO, Jesus M. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- BARLOW, William. *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture Philadelphia*: Temple University Press, 1989.
- BARTH, Frederik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras”. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006 [1964].
- BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo: Editora USP, 1974.
- BASTIN, Bruce. *Red River Blues: The Blues Tradition in the Southeast*. Chicago: University of Illinois Press, 1995.
- BASTIN, Bruce. “Um Blues Longínquo: Os Estilos *Piedmont* da Costa Leste”. In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- BEAUMONT, Daniel. “Humor in Blues History”. In: *Encyclopedia of the Blues* Edward Komara (edit.) USA: Routledge, 2005.
- BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BÉHAGUE, Gerard. “Música ‘erudita’, ‘folclórica’ e ‘popular’ do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas”. In: *Latin American Music Review*, Volume 27, n. 1, 2006, p. 57-68. <https://www.jstor.org/stable/4121697> . Acessado em: 07/2022.
- BENDIX, Regina. *In Search of Authenticity The Formation of Folklore Studies*. USA: The University of Wisconsin Press, 1997.
- BERENDT, Joachim E. *O Livro do Jazz*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Seattle and London: University of Washington, N Press, 2000 [1973].
- BLACKING, John. “Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social” [1983]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.
- BLACKING, John. “Música, Cultura e Experiência”. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, Nº16, pg. 201-218, 2007.
<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064>. Acessado em: 07/2022
- BLACKING, John. “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 9: 1-26, 1979.
- BLACKING, John. *Venda Children’s Songs: a Study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1995.
- BLESH, Rudi. *Shining Trumpets: A History Of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1949.
- BLESH, Rudi. *Combo: oito histórias do jazz*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BIRNBAUM, Larry. *Before Elvis: The Prehistory of Rock 'n' Roll*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2012.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Black in American Films USA*: Roundhouse Publishers, 2003.
- BOLCOM, William. “Ragtime”. In: OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. São Paulo: L&PM, 1990.
- BORGES, Marana. “O predomínio das memórias frente ao romance nas narrativas a respeito da ditadura militar brasileira.” In: *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, (58), 1–12. 2019. <https://doi.org/10.1590/2316-40185813>. Acessado em: 09/2022
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006 [1979].
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. *A sinestesia e a construção de significado musical*. Belo Horizonte: Dissertação de mestrado: UFMG, 2008.
- BREWER, Derek S. “Livros de piada em prosa predominantes na Inglaterra entre os séculos XVI e XVIII”. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BUDASZ, Rogério. “Música e Cultura”. In: *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. (Rogério Budasz, org.). Goiânia: ANPPOM, 2009. Acessado em: 07/2022.
- BYRD, Frank. *Harlem Rent Parties* [narrative, 1938].
<https://www.loc.gov/resource/wpalh2.21011010/?sp=1> USA: Library Of Congress
Acessado em: 07/2022
- CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALT, Stephen. *Barrelhouse Words: A Blues Dialect Dictionary*. USA: University of Illinois Press, 2009.
- CALT, Stephen. *Bo Carter: Banana in Your Fruit Basket* (2002), liner notes.
- CALT, Stephen. “Paramount Part 2: The Mayo Williams Era”. In: *78 Quarterly Vol. 01 n. 04*. WHELAN, Pete [ed.] USA: Editorial Offices, 1989.
- CALT, Stephen. “The anatomy of a ‘race’ music label”. In: *Rhythm and Business. The Political Economy of Black Music*. KELLEY, N. [ed.]. (pp. 90–115). New York: Akashic Books, 2005.
- CAPONE, Stefania. *Os Yoruba do Novo Mundo: Religião, Etnicidade e Nacionalismo Negro nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CAPONI, Gena Dagele. *Signifyin(g), Sanctifyin', and Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. USA: University of Massachusetts Press, 1999.
- CARBY, Hazel. “It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues”. In: *The jazz cadence of american culture*. O'MEALLY, Robert G. [ed.]. New York: Columbia University Press, 1990. <https://www.jazzstudiesonline.org/resource/it-jus-be-dat-way-sometime-sexual-politics-womens-blues> Acessado em: 07/2022
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. “Estudo de Áreas de Fricção Interétnica no Brasil”, In: *América Latina, ano V, n° 3, Rio de Janeiro*, pp. 85-90. 1962.

- CARROLL, Rebecca [ed.]. *Uncle Tom or New Negro? African Americans Reflect on Booker T. Washington and Up From Slavery 100 Years Later*. USA: Broadway Books, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. “Um Panorama da Música Afro-brasileira: Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba”. In: *Série Antropologia 275*. Brasília: Dpto. Antropologia, 2000.
- CHARTERS, Samuel B. *The Country Blues*. USA: Da Capo Press, 1959.
- CHARTERS, Samuel B. *The Poetry of the Blues*. New York: Dover Publications, 1993.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- CHIMEZIE, Amuzie. “The Dozens: An African-Heritage Theory” In: *Journal of Black Studies 6*, no. 4 (1976): 401. <https://www.jstor.org/stable/2783770>. Acessado em: 07/2022.
- COHN, Lawrence (Org). *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, And The New Racism*. New York & London : Routledge, 2004.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: W.W. Norton & Company, Inc., 1992.
- COURLANDER, Harold. *Negro Folk Music*. New York: Dover, 1992 [1963].
- COWLEY, John H. “Não me Deixe Aqui - O Blues Não Comercial: As Gravações de Campo, 1924-1960”. In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- CURTIS, Bruce. “‘Daddy-callin’ Mamas’ and ‘Jelly Beans’: sex work and ribaldry in the blues archive”. In: *Popular Music, Volume 40, Issue 3-4, December 2021*, pp. 492 - 508 <https://doi.org/10.1017/S0261143021000556>. Acessado em: 07/2022.
- DALZELL, Tom & PARTRIDGE, Eric. *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English: J-Z*. New York: Routledge, 2005.
- DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. USA: Vintage Books, 1998.
- DAVIS, Francis. *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People*. USA: Da Capo Press, 2003.

- DENT, Gina [ed.]. *Black popular culture*. Seattle: Bay Press, 1992.
- DEVI, Debra. *The Language of the Blues: From Alcorub to Zuzu*. USA: True Nature Books, 2012 (e-book).
- DÓRIA, Daniel. *A História do Blues no Cinema do Século XXI*. Curitiba: Editora Appris, 2019 (e-book).
- DUNDES, Alan. "The American Concept of Folklore". In: *Journal of the Folklore Institute*, Vol. 3, No. 3, (Dec., 1966), pp. 226-249. Published by: Indiana University Press
<https://www.jstor.org/stable/3813799>. Acessado em: 07/2022.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- EHRENREICH, Barbara. *Dançando nas Ruas: uma História do êxtase coletivo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELLISON, Ralph; CALLAHAN, John F. e CONNER, Marc C. *The Selected Letters of Ralph Ellison*. USA: Random House, 2019.
- ERLICH, Lilian. *Jazz, das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- EVANS, David [ed.]. *Ramblin' on My Mind: New Perspectives on the Blues*. USA: University of Illinois Press, 2008.
- EVANS, David. "Percorrendo o País: o Blues do Texas e o Sul Profundo". In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- EVANS, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1982.
- EWEN, David. *História da Música Popular Americana*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963.
- FABBRI, Franco. "Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações". Marcio Giacomini Pinho (tradutor). In: *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-31.
<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2161>. Acessado em: 07/2022.
- FEINSTEIN, Elaine. *Bessie Smith: Imperatriz do Blues*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- FERRIS, William. *Blues from the Delta*. USA: Da Capo Press, 1978.

- FILENE, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*. USA: University of North Carolina Press, 2000.
- FLOYD, Samuel. *The Power Of Black Music*. USA: Oxford University Press, 1995.
- FONER, Eric. *Nada Além da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- FREIRE, Vanda Bellard. *Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de Música*. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O Chiste e Sua Relação com o Inconsciente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [1905].
- FREUD, Sigmund. *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996 [1901].
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock And Roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FRITH, Simon. "Towards an Aesthetic of Popular Music". In: *Music and Society*. LEPPERT, R. & MCCLARY, S. (orgs.) p. 133-49. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. "Raízes da Alma Negra: o blues e a fundação de uma cultura americana". In: *Varia História* n. 17 Mar/1997. p. 258-278. https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/57279c6107eaa089fa602fde/1462213735852/15_Garcia%2C+Luis+Henrique+Assis.pdf Acessado em: 07/2022
- GAROFALO, Reebee e WAKSMAN, Steven. *Rockin' Out: Popular Music in the USA*. USA: Allyn & Bacon, 1997.
- GARON, Paul. *Blues And The Poetic Spirit*. USA: City Lights, 1996.
- GATES JR, Henry Louis. "A escuridão do escuro: uma crítica do signo e o Macaco Significador". In: *Pós-modernismo e política* (org. Heloisa Buarque de Hollanda). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GATES JR, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. USA: Oxford University Press, 1989.
- GAY, Peter. *O Estilo na História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- GENOVESE, Eugene D. *A Terra Prometida: O mundo que os escravos criaram I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1974].
- GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm and Blues*. USA: Omnibus Press, 2003.
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- GILLET, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock & Roll*. Souvenir Press, 1996 [1970] (e-book).
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1976].
- GOIA, Ted. *Delta Blues: The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. USA: W. W. Norton & Company, 2009.
- GORDON, Robert. *Memphis Rent Party: The Blues, Rock & Soul in Music's Hometown*. USA: Bloomsbury USA, 2018.
- GORDON, Robert. *Can't Be Satisfied: The Life and Times of Muddy Waters*. USA: Canongate Books Ltd, 2013.
- GOVENAR, Alan B. *The Blues Come to Texas: Paul Oliver and Mack McCormick's Unfinished Book*. College Station, Texas: A&M University Press, 2019. (e-book)
- GRACYK, Tim. *Popular American Recording Pioneers: 1895-1925*. New York: Routledge, 2000.
- GREENWAY, John. *Bawdy Blues (1963), liner notes*. USA: Bluesville BV1055, c1962; USA: Original Blues Classics OBCCD 54402.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Minas Gerais: UNESCO, 2003.
- HAMILTON, Marybeth. "Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition". In: *Past & Present* No. 169 (Nov. 2000), pp. 132-160, Oxford University Press. Acessado em: <https://www.jstor.org/stable/651266>. Acessado em: 07/2022.
- HAMILTON, Marybeth. *In The Search Of The Blues*. EUA: Basic Books, 2009.

- HAMILTON, Marybeth. “On the Trail of Negro Folk Songs”. (2006)
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1524-2226.2006.00076.x> Acessado em: 07/2022
- HAMILTON, Marybeth. “The Blues, The Folk, And African American History”. (2001)
 London: Birkbeck ePrints. <http://eprints.bbk.ac.uk/671> Acessado em: 07/2022
- HANDY, W.C. *Father of the Blues: An Autobiography*. USA: Da Capo Press, 1991.
- HANNA, Judith Lynne. “Dance” [verbete]. In: *Encyclopedia of the Harlem Renaissance: A-J*. WINTZ, Cary D. & FINKELMAN, Paul [ed.]. USA: Routledge, 2002.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança Sexo e Gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HARRIS, Michael. *The Rise of the Gospel Blues: The Music of Thomas Andrew Dorsey in the Urban Church*. New York: Oxford University Press, 1992.
- HART, Albert Bushnell. *The Southern South*. USA: Good Press, 2021 [1910] (*e-book*)
- HAZZARD-GORDON, Katrina. “Afro-American Core Culture Social Dance: An Examination of Four Aspects of Meaning”. In: *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 2, *Popular Dance in Black America* [1983], pp. 21-26. Congress on Research in Dance. <https://www.jstor.org/stable/1478674>. Acessado em: 07/2022
- HAZZARD-GORDON, Katrina. *Jookin’: The Rise of Social Dance Formations in African American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- HEILBUT, Anthony. *The gospel sound: good news and bad times*. USA: Limelight, 1997.
- HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1986.
- HERZHAFT, Gérard. *Encyclopedia of the Blues*. USA: University of Arkansas Press, 1997.
- HIGGINSON, Thomas Wentworth. *Army Life in a Black Regiment (and Other Writings)*. MADISON, R. D. [ed.]. USA: Penguin Classics, 1997 [1869].
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOBSBAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOBSON, Vic. *Creating Jazz Counterpoint: New Orleans, Barbershop Harmony, and the Blues (American Made Music Series)*. Jackson: University of Mississippi Press, 2014.

- HUMPHREY, Mark A. “O Holy Blues: a tradição Gospel”. In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- HUMPHREY, Mark A. “Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano”. In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- HURSTON, Zora Neale. “Characteristics Of Negro Expression”. In: *Sweat*. WALL, Cheryl [ed.]. (pp. 55–72). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. “Por Uma Análise Midiática Da Musica Popular Massiva: Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais”. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Agosto 2006. <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84> Acessado em: 07/2022.
- JOHNSON, Guy B. “Double Meaning in Popular Negro Blues”. [1927]. *Journal of Abnormal Psychology* 22.1: 12-20. <https://pep-web.org/search/document/IJP.008.0534A> Acessado em: 07/2022.
- JONES, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967 [1964].
- KEIL, Charles. *Urban Blues*. USA: University of Chicago Press, 1966.
- KENNEY, William Howland. *Chicago Jazz: A Cultural History, 1904–1930*. USA: Oxford University Press, 1993.
- KERNFELD, Barry [ed.]. *The New Grove Dictionary of Jazz: Second Edition*. USA: Oxford University Press, 2003.
- KEROUAC, Jack. *On the Road - Pé na Estrada*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- KING, B.B. e RITZ, David. *B.B. King, Corpo e Alma do Blues*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- KIRBY, David. *Little Richard: The Birth Of Rock and Roll*. USA: Continuum, 2009.
- KOMARA, Edward [ed.]. *Encyclopedia of the Blues*. USA: Routledge, 2005.
- KUBIK, Gerhard. *African and the Blues*. USA: University Press of Mississippi, 1999. (*e-book*).
- LANG, Iain. *Background of the Blues*. London: Workers' Music Association, 1943.

- LAWS JR., G. Malcolm. “Histórias Contadas em Canções: Baladas dos Estados Unidos”. In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- LEACH, Edmund. “Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal”. In: *Edmund Leach*. [org. Roberto Da Matta]. São Paulo: Ática, 1983.
- LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é Esse? indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.
- LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. USA: Oxford University Press, 1978. (e-book).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. (Mitológicas, 1). São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- LOBATO, Josefina Pimenta. *Antropologia do Amor: Do Oriente ao Ocidente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- LOCKE, Alain. *O Negro na Cultura Americana*. BUTCHER, Margaret Just [ed.]. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.
- LOMAX, Alan. *The Land Where the Blues Began*. USA: Library of Congress, 1993.
- LOMAX, John A. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York: Collier Books, reissued 1938 [1910].
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Discurso Pornográfico*. São Paulo: Parábola, 2010.
- MALONE, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of Black Dance*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- MANNING, Frankie & MILLMAN, Cynthia. *Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop*. USA: Temple University Press, 2008.
- MARSHAL, Wolf. *Encyclopedia of the Blues*. USA: Routledge, 2005.
- MARTIN, Denis-Constant. *A Herança Musical da Escravidão*. 2009. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v15n29/02.pdf> Acessado em: 07/2022

- MATOS, Claudia Neiva de. "Gêneros na canção popular". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.-dez. 2013
<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29339> Acessado em: 07/2022
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1925].
- MAUSS, Marcel. "Relações Jocosas de Parentesco". In: *Marcel Mauss: Antropologia*. CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto [org.] São Paulo: Ática, 1979.
- MAZZOLENI, Florent. *As Raízes do Rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.
- MCCANN, Bryan. "A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964". In: *Tempo* n. 28. Dossiê. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a05v1428.pdf>
Acessado em: 07/2022
- MCCLARY, Susan e WALSER, Robert. *Theorizing the Body in African-American Music* (1993) <https://www.jstor.org/stable/779459> Acessado em: 07/2022
- MCCLARY, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. USA: University of California Press, 2001.
- MCGINLEY, Paige A. *Staging the Blues: From Tent Shows to Tourism*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem". In: *Anuário Antropológico/93* (p. 9-73). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MERTON, Robert (1972). "Insiders and outsiders: a chapter in the sociology of knowledge". In: *American Journal of Sociology*, v. 78, n. 1, p. 9-47 (1972)
<https://www.jstor.org/stable/2776569> Acessado em: 07/2022
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. USA: Open University Press, 1990.
- MILLER, Karl Hagstrom. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- MILLER, Manfred. "O Blues", in *História do Jazz*. (BRENDT, Joachim-Ernest e outros), São Paulo: Abril Cultural, 1975.

- MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-americana: Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003 [1976].
- MOLINO, Jean. “Facto musical e semiologia da música”. In: *Semiologia da Música* (J.J. Nattiez, U. Eco, N. Ruwet, J. Molino, org. Maria Alzira Seixo). Lisboa: Ed. Vega, s.d.
- MOORE, A. F. *Rock: The Primary Text - Developing a Musicology of Rock*. Buckingham, PA: Open University Press, 1993.
- MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. Portugal: Universidade da Beira Interior, 1976.
- MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues - Da Lama à Fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MUIR, Peter C. *Long Lost Blues: Popular Blues in America, 1850-1920*. USA: University of Illinois Press, 2009.
- MURRAY, Albert. *Stomping The Blues*. University of Minnesota Press, 2017 [1976] (e-book).
- MUKUNA, Kazadi Wa. “Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia - um ponto de vista”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008. disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p12-23>. Acessado em: 07/2022.
- MYRDAL, Gunnar. *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*. USA: Routledge, 1995 [1944].
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “Etnomusicologia e significações musicais”. In: *Per Musi, Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte, n.10, jul - dez, 2004, p. 5-30. disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf. Acessado em: 07/2022.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. “O Modelo Tripartite de Semiologia Musical” (1989). Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/viewFile/4049/3701>. Acessado em: 07/2022.
- O’NEAL, Jim. “Thomas A. Dorsey,” In: *The Voice of the Blues: Classic Interviews from “Living Blues” Magazine*, ed. O’ NEAL, Jim e SINGEL, Amy van [ed.]. New York: Routledge, 2002

- O'NEAL, Jim. "Uma Vez me Perdi, mas Hoje me Encontrei Comigo Mesmo: O Ressurgimento do Blues nos Anos 60". In: *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- OAKLEY, Giles. *The Devil's Music: A History of the Blues*, 2ª ed. Nova York: DaCapo Press, 1997.
- OBRECHT, Jas. *Early Blues: The First Stars of Blues Guitar*. USA: University of Minnesota Press, 2015.
- ODUM, Howard e JOHNSON, Guy B. *The Negro and His Songs: A Study of Typical Negro Songs in the South*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1925.
- ODUM, Howard W. *Negro Workaday Songs*. USA: Library of Wellesley College, 1926.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". In: *Revista de Antropologia* vol. 44 n. 1 São Paulo 2001. disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. 2001, vol.44, n.1, pp.222-286. Acessado em: 07/2022.
- OLIVER, Paul. *Barrelhouse blues: location recording and the early traditions of the blues*. New York: BasicCivitas Books, 2009. (e-book)
- OLIVER, Paul. *Screening the Blues: Aspects of the Blues Tradition*. Nova York: Da Capo, 1967.
- OLIVER, Paul. *Songsters and Saints: Vocal Traditions on Race Records* USA: Cambridge University Press, 1984.
- OLIVER, Paul. *The Meaning Of The Blues*. USA: Collier Books, 1960.
- OLIVER, Paul. *The Story Of The Blues*. USA: 1960.
- OLIVER, Paul. "Blues". In: OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. São Paulo: L&PM, 1990.
- OLIVER, Paul. "Gospel". In: OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. São Paulo: L&PM, 1990.
- PALMER, Robert. *Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World*. New York: Penguin Books, 1981.
- PARTRIDGE, Eric e BEALE, Paul. *Dictionary of Slang and Unconventional English: Colloquialisms and Catch Phrases, Fossilised Jokes and Puns, General Nicknames,*

- Vulgarisms, and Such Americanisms As Have Been Naturalized* USA: Taylor & Francis Routledge, 1984.
- PEDRO, Josep. *La Sintaxis del Blues*. 2012. <https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/> Acessado em: 07/2022.
- PEREIRA, Flávio S. “A significação em Portais e a Abside, de Celso Loureiro Chaves”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.26, p.67-76, julho/dezembro, 2012. http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/26/num26_cap_06.pdf Acessado em: 07/2022.
- PEREIRA, Flávio S. “Relações semânticas entre texto e música em Três Canções sobre Poemas de Fernando Pessoa”. In: *Musica Theorica, Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, v.4, n.2, p.134–158, agosto a dezembro, 2019. <http://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/11> Acessado em: 07/2022.
- PETERSON, Richard. “La fabrication de l'authenticité: La country music”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. Année 1992/93. pp. 3-20 https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1992_num_93_1_3014.pdf Acessado em: 07/2022.
- PIKE, Keneth L. “On the Emics and Etics of Pike and Harris”. In: HEADLAND, Thomas N.; PIKE, Keneth L.; HARRIS, Marvin (Ed.). *Emics and Etics: the insider/outsider debate*. Frontiers of Anthropology 7. Londres: Sage publications, 1990. Acessado em 09/2022.
- PRETI, Dino. *A Linguagem Proibida: um estudo sobre a linguagem erótica*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1984.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. “Os Parentescos por Brincadeira”. In: *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- RAMOS, Alcida. “Ensaio sobre o não entendimento interétnico”. In: *Série Antropologia*. 444. 2014. http://dan.unb.br/images/doc/Serie_444.pdf. Acessado em: 07/2022.
- RIBEIRO, Helton. *Blues - Coleção Para Saber Mais*. São Paulo: Editora Abril, 2005.
- RIBEIRO, Hugo Leonardo. “O Desafio da Endoetnografia”. In: *ILHA Revista De Antropologia*. Universidade Federal de Santa Catarina. v. 20, n. 1, p. 177-205, 2018.

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p177>.

Acessado em: 09/2022.

- ROLF, Julia [ed.]. *Blues. La historia completa: Desde la década de 1910 hasta nuestros días, estilos, influencias y más...* España: Ediciones Robinbook, S.L., 2008.
- ROWE, Mike. *Chicago Blues: The City & the Music*. USA: Da Capo Press; 5th edition, 1981.
- ROWE, Mike. *Chicago Breakdown*. New York: Da Capo Press, 1979.
- RYAN, Tim A. “The Matter with Your Line”: Gender, Sexual, and Racial Politics in Charley Patton's “Pony Blues”. In: *The Journal of American Culture*, Volume 38, Number 1, March 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/jacc.12288> . Acessado em: 07/2022
- SALOY, Mona Lisa. “African American Oral Traditions in Louisiana” In: *Folklife in Louisiana*. USA: Louisiana Division of the Arts, 1998.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente - As Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SAUTCHUK, João Miguel. *A Poética do Improviso: Prática e Habilidade no Repente Nordestino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 1997 [1977].
- SCHECHNER, Richard. “Ritual, jogo e performance” [2004]. In: LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance?” In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006 (p. 28-51).
- SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- SCHWARTZ, Roberta Freund. “How Blue Can You Get? "It's Tight Like That" and the Hokum Blues”. In: *American Music*, vol. 36 no. 3, 2018, p. 367-393. Project MUSE muse.jhu.edu/article/710715 Acessado em: 07/2022.
- SCHWARTZ, Roberta Freund. *How Britain Got the Blues: The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*. USA: Routledge, 2007.

- SEEGER, Anthony. “Etnografia da música”. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008. <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47695>. Acessado em: 04/2022.
- SEEGER, Charles. “On the moods of a music-logic”. In: *Journal of the American Musicological Society*, XXII (1960). Reprinted in *Studies in Musicology 1935-1975*; Berkeley: University of California Press (1977: 64-88).
- SILVA, Renata de Lima. *Sambas de umbigada: considerações sobre jogo, performance, ritual e cultura*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 147-163, mai. 2010 <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12142> Acessado em: 07/2022.
- SILVA, Heitor da Luz. “Rádio FM, Rock e Rio de Janeiro: uma análise das estratégias de incursão da Fluminense ‘A Maldita’ e da Rádio Cidade ‘A Rádio Rock’ no domínio das guitarras”. <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/60-encontro-2008-1/Radio%20FM-%20Rock%20e%20Rio%20de%20Janeiro.pdf>. (s/d). Acesso em: 07/2022.
- SILVESTER, Peter J. *The Story of Boogie-Woogie: A Left Hand Like God* (2nd edition). USA: Scarecrow Press, 2009.
- SOTIROPOULOS, Karen. *Staging Race: Black Performers in Turn of the Century America*. USA: Harvard University Press, 2006.
- STEARNS, Marshall & STEARNS, Jean. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. Da Capo Press, 1968.
- STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Livraria Martins, 1964 [1956].
- STEFANI, Gino. Uma Teoria De Competência Musical. In: *Música e Cultura* n. 02, 1987. https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/5_vol_2_stefani.pdf. Acessado em: 07/2022.
- SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Macbeth*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2016.
- SHAW, Arnold. *Honkers and Shouters: The Golden Years of Rhythm and Blues*. USA: MacMillan Publishing Company, 1978.
- SZWED, John F. “Música Negra: Renovação Urbana”. In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.

- TAGG, Philip. “A análise de música popular: teoria, método e prática” (2006). disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808> Acessado em: 07/2022.
- TAGG, Philip. “Análise musical para ‘não-musos’: a percepção popular”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.
- TAGG, Philip. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars’ Press, Inc., 2013.
- THOMAS, Gates. “South Texas Negro Work Songs”. In: *Publications of the Texas Folk Lore Society* 5 (1926) <https://muse.jhu.edu/chapter/2472752>. Acessado em: 07/2022.
- TITON, Jeff T. *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*. USA: The University of North Carolina Press, 1977.
- TITON, Jeff T. “Knowing Fieldwork”. In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy [ed.]. (p. 25-42). New York: Oxford University Press, 1997.
- TOSCHES, Nick. *Criaturas Flamejantes*. São Paulo: Conrad, 2006 [1985].
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Pontos de escuta da música popular no Brasil”. In: *Musica Popular na América Latina: Pontos de Escuta*. Porto Alegre: Editora da UGRGS, 2005.
- TRINDADE, Luis. *Genealogia da Música Popular Universalizada*. Porto: Contraponto, 1984.
- TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 12). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha. Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa. Pontlllyfni, País de Gales, 11/04/1998. <http://www.liv.ac.uk/ipm/tagg/tagghmpg.htm>. Acessado em: 07/2022.
- TUPINAMBÁ DE ULHÔA, Martha. *Pertinência e Música Popular: em Busca de Categorias para Análise da Música Brasileira Popular*. Outubro de 2007.

<https://www.researchgate.net/publication/277858443> Pertinencia e Musica Popular-em Busca de Categorias para Analise da Musica Brasileira Popular. Acessado em: 07/2022.

- ULANOV, Barry. *A História do Jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- VALVERDE, Paulo. “O Fado é o Coração: o Corpo, as Emoções e a Performance no Fado”. 1993. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf Acessado em: 07/2022.
- VELHO, Otavio. “Globalização: Antropologia E Religião”. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf>. Acessado em: 07/2022.
- VERBERCKMOES, Johan. “O cômico e a Contra-Reforma na Holanda espanhola”. In BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- WALLASCHECK, Richard. *Primitive Music*. London: Library of Wellesley College, 1893.
- WALD, Elijah. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* USA; Amistad, 2004.
- WALD, Elijah. *The Blues: A Very Short Introduction*. USA: Oxford University Press, 2010.
- WALD, Elijah. *The Dozens: A History of Rap's Mama*. USA: Oxford University Press, 2012.
- WATKINS, Mel. *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago: Lawrence Hill Press, 1999.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1996.
- WELDING, Pete. “Tampa Red”. In: *Down Beat Magazine*, 9-10-1975.
- WHITE, Newman Ivey. *American Negro Folk Songs* USA: Literary Licensing, 1928
- WHITBURN, Joel. *Top R&B/Hip-Hop Singles 1942-2004*. USA: Record Research, 2006.
- WILLIAMSON, Nigel. *The Rough Guide to the Blues*. USA: Rough Guides, 2007.
- WORK, John W. *American Negro Songs and Spirituals: A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular*. NY: bonanza books, 1940.
- WORK, John W. *Folk Song of the American Negro*. Nashville: Fisk University Press, 1915.
- YOUNG, Donald R. *American Minority Peoples*. USA: Harper & Brothers Publishers, 1932.

YURCHENCO, Henrietta. “‘Blues Fallin' Down Like Hail’ Recorded Blues’, 1920s-1940s”.

In: *American Music* Vol. 13, No. 4, pp. 448-469. University of Illinois Press, 1995.

(<https://www.jstor.org/stable/3052403>) Acessado em: 07/2022.

ZEMP, Hugo. “Para entrar na Dança” [1998]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO,

Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.

MATERIAL CONSULTADO

TEXTOS E VÍDEOS DISPONÍVEIS NA INTERNET

(Acessados em julho de 2022)

Austin Chronicle. “Jelly Roll Morton - The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax (Rounder)”. PEKAR, Harvey [ed.]. Retrieved September 17, 2012.
<https://www.austinchronicle.com/music/2005-12-09/317511/>

Blues Foundation's Blues Hall of Fame. <https://blues.org/hall-of-fame-museum/>
https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

BoogieWoogie.com. “35 - Leadbelly Adapts Boogie Woogie Bass Line from Piano to Guitar History of Boogie Woogie”.
<http://www.boogiewoogie.com/index.php/entry/>

“Boy”. <https://www.thoughtco.com/terms-many-dont-know-are-racist-2834522>
<https://ac360.blogs.cnn.com/2008/04/15/understanding-why-you-dont-call-a-black-man-a-boy/>

BROWN, Camille. “A visual history of social dance in 25 moves”.
https://www.ted.com/talks/camille_a_brown_a_visual_history_of_social_dance_in_25_moves?language=pt-br

CASONI, Christian. Blues Again! Le blues dans tous ses états. “Tampa Red”.
http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

CHAUVIN, Matt. 20sJazz.com: Vintage Jazz Traditions Continue into the Present Day.
<https://www.20sjazz.com/about.html>

Cinema Treasures. “Midwest Theatre - 3558 S. Archer Avenue, Chicago, IL 60609”.
<http://cinematreasures.org/theaters/2724>

Collins Dictionary. “Bedroom farce”.
<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/bedroom-farce>

Definitions.net. “answer song”.

<https://www.definitions.net/definition/answer+song>

HANDA, Al. “The National Steel Guitar Part One: An Introduction,”. In: *National Resofonic Guitars*.

<http://vintagenationals.net/admin/history.html>

Hawaiian guitar.

http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

Hokum Jug Band.

http://www.vjm.biz/new_page_18.htm

“Japanese Grand March”.

https://tunearch.org/wiki/Japanese_Grand_March

LEON, Harmon. Comedy History 101: History of XXX Party Records

<http://www.comedyhistory101.com/comedy-history-101/2017/9/28/history-of-xxx-party-records>

Los Angeles Daily News. “Here’s why Bonnie Raitt has been singing the blues” (By Stephanie Schulte)

<https://www.dailynews.com/2018/03/15/bonnie-raitt-brings-country-blues-to-fantasy-springs-resort-casino-and-pechanga-resort-casino>

Merriam Webster Dictionary. “Hokum”.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/hokum>

Merriam Webster Dictionary. “Streetwise”.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/streetwise>

MORGANFIELD, Mercy Della. Happy birthday, Muddy Waters! (06/04/2022)

<https://www.facebook.com/blackmusicmonthfoundationinc/posts/1976798669169659>

MORRISON, Nick. “Stride Piano: Bottom-End Jazz”. In: *NPR Music*.

<https://www.npr.org/2010/04/12/125689840/stride-piano-bottom-end-jazz>

Muddy Waters em performance.

<https://www.youtube.com/watch?v=8OtF3id5KB0> (05'00' a 08'35 ").

Mundo Cultura. "Biografia e Obra de Luigi Pirandello".

<https://mundocultura.com.br/luigi-pirandello/>

New Georgia Encyclopedia. "Georgia Tom" Dorsey.

<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/georgia-tom-dorsey-1899-1993/>

National Guitar.

<http://vintagenationals.net/admin/history.html>.

New Georgia Encyclopedia. "Tampa Red" Whittaker.

<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

O'HAGAN, Sean. The reluctant revolutionary (2006)

<https://www.theguardian.com/music/2006/apr/23/popandrock3>

Old School Comedy Classics: A series of reissues recalls a heyday for edgy, African-American comics

<https://www.timeout.com/chicago/comedy/old-school-comedy-classics>

Oxford English and Spanish Dictionary. "Hokum".

<https://www.lexico.com/definition/hokum>

PALMER, Robert. Entrevista Muddy Waters.

<https://www.rollingstone.com/music/music-news/muddy-waters-the-delta-son-never-sets-102670/>

"Shake That Thing" and "Georgia Grind".

<http://jopiepopie.blogspot.com/2014/07/shake-that-thing-1925-georgia-grind.html>

Song for the Lark. "Nora Douglas Holt: Composer, Critic, Bombshell"

T-Bone Talks to the Boers (Live Oct 20, 1962)

<https://www.youtube.com/watch?v=1Xo1bXSQ0io>

Tampa Red.

<https://musicianguide.com/biographies/1608002363/Tampa-Red.html>

<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/tampa-red>

http://www.bluesagain.com/p_portraits/tampa%20red.html

<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/tampa-red-whittaker-1904-1981/>

https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

The American Heritage Dictionary of the English Language. “de bunk”.

<https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=debunk>

The Blues Foundation. “‘It’s Tight Like That’ by Tampa Red & Georgia Tom (Vocalion 1928)”.

https://blues.org/blues_hof_inductee/its-tight-like-that-by-tampa-red-georgia-tom-vocalion-1928/

TUUK, Alex van der. “Aletha Dickerson: Paramount’s Reluctant Recording Manager”

http://www.vjm.biz/new_page_18.htm

Turnaround. <https://acousticguitar.com/the-art-of-the-blues-turnaround/>

“Uncle Bud” Russell.

https://www.openculture.com/2013/03/hear_zora_neale_hurston_sing_the_bawdy_prison_blues_song_uncle_bud_1940.html

Urban Dictionary. “After Hours”.

<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=After%20Hours>

VERNHETTES, Dan e HANLEY, Peter. “The Desdunes family”. In: *The Jazz Archive*, XXVII, pp. 25–45. 2014.

<https://pdfcoffee.com/jazz-archivist-vol-27-2014-pdf-free.html>

Vocabulary.com. “Striver”.

<https://www.vocabulary.com/dictionary/striver>

WALD, Elijah. “*Hesitation Blues (Deep History of a Dirty Blues)*”

<http://www.elijahwald.com/songblog/hesitation-blues/>

WHITE, Shane. The Encyclopedia of Chicago. "Stroll, The".

<http://encyclopedia.chicagohistory.org/pages/1212.html>

Wikipedia. "Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings" *by* Alan Lomax, Rounder Records, 2006.

https://en.wikipedia.org/wiki/Jelly_Roll_Morton:_The_Complete_Library_of_Congress_Recordings

ANEXO I

Links Vídeos

Por ordem de aparição ao longo do estudo (**gravações originais**):

Capa e Introdução:

https://www.youtube.com/watch?v=5_vSXGER9gM
(*It's tight like that*, Tampa Red & Georgia Tom Dorsey)

Introdução

https://www.youtube.com/watch?v=qaz4Ziw_CfQ
(*Crazy Blues*, Mamie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=TjM0LluEOHY>
(*Eagle Riddin' Papa*, Big Bill Broonzy)

<https://www.youtube.com/watch?v=YNW-2BiGs44>
(*Shake That Thing*, Papa Charlie Jackson)

Capítulo 1: O Blues

https://www.youtube.com/watch?v=yxqhFZk_WXo
(*Easy Rider Blues*, Texas Alexander)

<https://www.youtube.com/watch?v=SMwoZHJAtNo>
(*The Blues Ain't Nothing But*, Georgia White)

<https://www.youtube.com/watch?v=MEsQikthT3Q>
(*Walking Blues*, Robert Johnson)

<https://www.youtube.com/watch?v=9qHOEgZ7WAo>
(*Blues Ain't Nothin Else But!*, Ida Cox)

<https://www.youtube.com/watch?v=TMty4bcgUaM>
(*I got the blues* by A. Maggio - Marco Fumo, Piano)

<https://www.youtube.com/watch?v=r91naZafqBA>
(*Make Me a Pallet on the Floor*, Willie Brown)

https://www.youtube.com/watch?v=yxqhFZk_WXo
(*Easy Rider Blues*, Texas Alexander)

https://www.youtube.com/watch?v=68lfZ_MTxqc&t=14s
(*Salty Dog*, Papa Charlie Jackson)

<https://www.youtube.com/watch?v=qp-6jA1hXHg>
(*Candy Man*, Mississippi John Hurt)

<https://www.youtube.com/watch?v=EyIquE0izAg>

(*Spoonful Blues*, Charley Patton)

<https://www.youtube.com/watch?v=tyRht8FMiHk>
(*Shake It And Break It But (Don't Let It Fall Mama)*, Charley Patton)

<https://www.youtube.com/watch?v=Mc7RQCQAtKU>
(*Empty Bed Blues*, Bessie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=nzVCFiyCsoc>
(*My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)*, Trixie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=WETpmGSQba8>
(*Pine Top's Boogie Woogie*, Pine Top Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=O4OgzlbMhWQ>
(*Pussy Cat Blues*, Jane Lucas & Big Bill Broonzy)

Capítulo 2: O Hokum Blues

<https://www.youtube.com/watch?v=wqj-jq8p-No>
(*Soft Pedal Blues*, de Bessie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZU3aEbDkQNs>
(*She Wants to Sell My Monkey*, Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=468XodYBFbc>
(*I Want Some Of Your Pie*, Blind Boy Fuller)

https://www.youtube.com/watch?v=WdWu0I_vhXk
(*My Pencil Won't Write No More*, Bo Carter)

<https://www.youtube.com/watch?v=dVIMeG7Xe34>
(*The Rocks*, George W. Thomas)

<https://www.youtube.com/watch?v=g0fvsc7XEU&t=3s>
(*Cow Cow Blues*, Cow Cow Davenport)

<https://www.youtube.com/watch?v=U6zMjIZwbBk>
(*Shave 'em Dry*, Lucille Bogan)

<https://www.youtube.com/watch?v=eaD3wIjEdm8>
(*Long Gone*, Lost John, Papa Charlie Jackson)

<https://www.youtube.com/watch?v=oD4Dh0ihoI8>
(*I Want A Hot Dog For My Roll*, Butterbeans & Susie)

(*Hot Nuts [Get 'Em from the Peanut Man]*, Lil Johnson)
<https://www.youtube.com/watch?v=GE2NCthkgT4>

<https://www.youtube.com/watch?v=GCFur3GlnQ8>
(*Candy Man*, Mississippi John Hurt)

https://www.youtube.com/watch?v=4mGH_3lzHW
(*Walk Right In*, Gus Cannon)

<https://www.youtube.com/watch?v=JWD2ccAIIhg>
(*Shake It And Break It [But Don't Let It Fall Mama]*, Charley Patton)

<https://www.youtube.com/watch?v=QkCCnbzCN4w>
(*Truckin' My Blues Away*, Blind Boy Fuller)

<https://www.youtube.com/watch?v=QO5NJpeLg7s>
(*The Duck Yas Yas Yas*, Stump Johnson)

<https://www.youtube.com/watch?v=Z7saLgpdb8A>
(*"Hokum Blues"*, Dallas String Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=6CQRBC0Vw8k>
(*He's a Jelly Roll Baker*, Lonnie Johnson)

<https://www.youtube.com/watch?v=WyNkzx13BhE>
(*All That Meat and No Potatoes*, Fats Waller)

<https://www.youtube.com/watch?v=iIITZu-x2k8>
(*Bow Wow Blues*, Allen Brothers)

<https://www.youtube.com/watch?v=PqOYncRHtO8>
(*How Long, How Long Blues*, Leroy Carr & Scrapper Blackwell)

<https://www.youtube.com/watch?v=xVsJphzG2xY>
(*How Long Daddy, How Long?*, Ida Cox & Papa Charlie Jackson)

https://www.youtube.com/watch?v=-7zecJ_vYLM
(*Through Train Blues*, Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=f5LsZVsR4R0>
(*How Long, How Long Blues*, Half-Pint Jackson & Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=42maGRsphpY>
(*(Honey) It's Tight Like That*, Harry Jones & Papa Too Sweet)

https://www.youtube.com/watch?v=4HCeNq8Em_s
(*It's Tight Like That*, The Hokum Boys)

<https://www.youtube.com/watch?v=QcutrWrOq1I&t=116s>
(*These Hard Times Are Tight Like That*, Reverend JM Gates)

<https://www.youtube.com/watch?v=pz7EhPYjEVY>
(*Selling That Stuff*, The Hokum Boys)

<https://www.youtube.com/watch?v=MxvWsGNV0G0>
(*Beedle Um Bum*, The Hokum Boys)

<https://www.youtube.com/watch?v=TTP-8Vflvn0>

(*Diddie Wa Diddie*, Blind Blake)

<https://www.youtube.com/watch?v=p9R2-TkNmqM>
(*Sweet Potato Blues*, Lonnie Johnson)

<https://www.youtube.com/watch?v=yIfLp-Pk1eY>
(*Elevator Papa, Switchboard Mama*, Butterbeans & Susie)

<https://www.youtube.com/watch?v=5G1mOjbZO54>
(*The Dirty Dozen*, Speckled Red)

https://www.youtube.com/watch?v=fxkvu_gWlQI
(*Winin' Boy*, Jelly Roll Morton)

<https://www.youtube.com/watch?v=VSvrpW4tIaU>
(*Dirty Mother For You*, Memphis Minnie)

<https://www.youtube.com/watch?v=4n20U8hWHSE>
(*Hesitation Blues*, Jelly Roll Morton)

<https://www.youtube.com/watch?v=ss5PEHJDewY>
(*Stavin' Chain*, Sippie Wallace)

<https://www.youtube.com/watch?v=6UBYngkmIhQ>
(*All Around Man*, Bo Carter)

<https://www.youtube.com/watch?v=NQcq2Y7YI14>
(*Banana In Your Fruit Basket*, Bo Carter)

<https://www.youtube.com/watch?v=9InUg1NNOi8>
(*I'll Keep Sittin' on It If I Can't Sell It*, Georgia White)

<https://www.youtube.com/watch?v=M9f-GeKyhuo>
(*What Is It That Tastes Like Gravy?*, Tampa Red)

https://www.youtube.com/watch?v=wV3_TX9rKVE
(*Sweet Honey Hole*, Blind Boy Fuller)

<https://www.youtube.com/watch?v=h3yd-c91ww8>
(*Black Snake Moan*, Blind Lemon Jefferson)

<https://www.youtube.com/watch?v=G1s1aF70tJY>
(*Good Cabbage*, Victoria Spivey)

<https://www.youtube.com/watch?v=J8U4d517YMs>
(*I Got the Best Jelly Roll in Town*, Lonnie Johnson & Mary Johnson)

Capítulo 3: Blues_A Análise

<https://www.youtube.com/watch?v=OBxcsPyDsn4>
(*Signifying Blues*, Crying Sam Collins)

<https://www.youtube.com/watch?v=hHtSz4BooMA&t=14s>
(*My Daddy Rocks Me With One Steady Roll*, Trixie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=783I05pCp-M>
(*Sometimes I Feel Like A Motherless Child*, Marian Anderson)

<https://www.youtube.com/watch?v=dGLJEU9gwI>
(*Whoopee Blues*”, King Solomon Hill)

<https://www.youtube.com/watch?v=m6WC-XesIJ0>
(*Need a Little Sugar in My Bowl*, Bessie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=WUZvWQirLfQ>
(*Mamie's Blues (Number 2.19)*, Jelly Roll Morton)

<https://www.youtube.com/watch?v=YIaH9hskIB4>
(*The First Shall Be Last, and the Last Shall Be First*, Peetie Wheatstraw)

<https://www.youtube.com/watch?v=6lRX7o5Ew4A>
(*Frisco Hi-Ball Blues*, Little Brother Montgomery)

https://www.youtube.com/watch?v=u1_4cC7WkXU
(*My Pencil Won't Write No More*, Bo Carter)

<https://www.youtube.com/watch?v=UB0r15GCWZ0>
(*We Gonna Move (To the Outskirts of Town)*, Casey Bill Weldon)

<https://www.youtube.com/watch?v=cIJoos4sU2c>
(*Fox Chase*, Sonny Terry)

<https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8>
(*Ma Rainey's Black Bottom*, Ma Rainey)

<https://www.youtube.com/watch?v=SGcYxUoqVDY>
(*Walkin' Blues*, Son House)

<https://www.youtube.com/watch?v=nKQHj3WKPCc>
(*Travelin' Blues*, Blind Willie Mctell)

Capítulo 4: Hokum Blues_A Análise

<https://www.youtube.com/watch?v=bVYezQMQ4Vc>
(*Give Me My Blues*, Albert Collins)

<https://www.youtube.com/watch?v=pj4tfMkPuPM>
(*I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate*, Original Memphis Five)

<https://www.youtube.com/watch?v=M9f-GeKyhuo>
(*What Is It That Tastes Como Gravy?*, King David's Jug Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=4ehtcjrH7cs>
(*They're Red Hot*, Robert Johnson)

<https://www.youtube.com/watch?v=VF3vs5rkBXA>
(*Barrel House Blues*, Ma Rainey)

<https://www.youtube.com/watch?v=x1yTZMCD-PM>
(*Choo Choo Blues*, Trixie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=Zwz68v0yIVk>
(*Oke-She-Moke-She-Pop*, Big Joe Turner)

<https://www.youtube.com/watch?v=3XLS0JNarJU>
(*Te-Ni-Nee-Ni-Nu*, Slim Harpo)

<https://www.youtube.com/watch?v=NzQ9T0f254U>
(*Bohunkus Blues*, Blythe's Washboard Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=INMmWjt6mQM>
(*The King of the Zulus*, Louis Armstrong)

<https://www.youtube.com/watch?v=oUNQEOvMM84>
(*Deceiving Blues*, Teddy Darby)

https://www.youtube.com/watch?v=l_Asu1cynlw
(*Longing for Daddy Blues*, Sylvester Weaver & Sara Martin)

<https://www.youtube.com/watch?v=7GnAHzsSPRk>
(*Bed Slats*, Daddy Stovepipe & David Crockett)

<https://www.loc.gov/folklife/guides/Hurston.html>
(*Uncle Bud*, Zora Neale Hurston)

<https://www.youtube.com/watch?v=Q0e4va3ACTQ>
(*Georgia Grind*, Louis Armstrong & His Hot Five)

<https://www.youtube.com/watch?v=LmrGa-aGNOE>
(*Stomp That Thing*, Frank Stokes)

<https://www.youtube.com/watch?v=LBkchgFWna0>
(*Wringing That Thing*, Tampa Joe e Macon Ed)

<https://www.youtube.com/watch?v=-lzIpeIvYw8>
(*Smack That Thing*, Walter Coleman)

(*Hesitation Blues*, Jelly Roll Morton)
<https://www.youtube.com/watch?v=4n20U8hWHSE>

<https://www.youtube.com/watch?v=JXC1jjRCXtg>
(*Matchbox Blues*, Blind Lemon Jefferson)

https://www.youtube.com/watch?v=QOHn_OQigcY
(*Down to the Bricks*, Jimmy O'Bryant's Famous Original Washboard Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=bVUyvwtHTnw&t=50s>
(*Black Bottom Stomp*, Jelly Roll Morton)

<https://www.youtube.com/watch?v=62JO1zR4yoo>
(*Beedle Um Bo: A Slow Drag*)

<https://www.youtube.com/watch?v=VbfdSPRovxU>
(*Boodle-Am-Shake*, Dixieland Jug Blowers)

<https://www.youtube.com/watch?v=4qvpGbzuUI4>
(*You've Got the Right Key, but the Wrong Keyhole*, Virginia Liston & The Clarence Williams's Blue Five)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZAV72kKRSDw>
(*You're in the Right Church, but the Wrong Pew*).

<https://www.youtube.com/watch?v=T7pvv0nBpuk>
(*You May Go, But You'll Come Back Some Day*, Maggie Jones)

<https://www.youtube.com/watch?v=pz7EhPYjEVY>
(*Selling That Stuff*, The Hokum Boys)

<https://www.youtube.com/watch?v=0Vha0nvk8uU>
(*Dallas Rag*", Dallas String Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=PyawaIMncHA>
(*I Had to Give Up Gym*)

<https://www.youtube.com/watch?v=27gq24GgUdg>
(*We Don't Sell It Here No More*)

<https://www.youtube.com/watch?v=TjM0LluEOHY>
(*Eagle Riding Papa*, Big Bill Broonzy)

<https://www.youtube.com/watch?v=6H7358pQ0BE>
(*Pig Meat Strut*, Big Bill Broonzy & Frank Brasswell)

<https://www.youtube.com/watch?v=LeEo3nWyuNU>
(*Hip Shakin' Strut*, Jane Lucas & Big Bill Broonzy)

<https://www.youtube.com/watch?v=O4OgzlbMhWQ>
(*Pussy Cat Blues*, Jane Lucas & Big Bill Broonzy)
<https://www.youtube.com/watch?v=DQvcg07cIb0>
(*Let Me Play With Your Poodle*, Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=mDAql4AWv3o>

(*'Tight Like This'*, Louis Armstrong)

<https://www.youtube.com/watch?v=D5xgGKVjaz8>
(*Show Me What You Got*, Georgia Tom & Kansas City Kitty)

<https://www.youtube.com/watch?v=gJzL8jqwbds>
(*Daddy Goodbye Blues*, Ma Rainey, Tampa Red & Georgia Tom)

https://www.youtube.com/watch?v=j00y1_EJUGQ
(*Guitar Blues*, Sylvester Weaver)

<https://www.youtube.com/watch?v=s1mHGnfa6CI>
(*Guitar Rag*, Sylvester Weaver)

<https://www.youtube.com/watch?v=Xvzm5GhbwHY>
(*Forgive Me, Please*, Tampa Red)

https://www.youtube.com/watch?v=lpXxFg1_H7g
(*Chimes Blues*, King Oliver's Creole Jazz Band)

https://www.youtube.com/watch?v=xr_RxKtOqvg
(*Dirty Ground Hog Blues*, Cow Cow Davenport)

<https://www.youtube.com/watch?v=8B5-0dAGioE>
(*Hesitation Blues*, Cryin' Sam Collins)

<https://www.youtube.com/watch?v=SrUrWVjir2U>
(*Give Me That Old Time Religion*, Dixie' Jubilee Singers)

<https://www.youtube.com/watch?v=4wlfEQVROQA>
(*On The Road Again*", Memphis Jug Band)

<https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8>
(*Ma Rainey's Black Bottom*, Ma Rainey)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZayTpvM0Yho>
(*West Coast Blues*, Blind Blake)

<https://www.youtube.com/watch?v=PwpriGltf9g>
(*Dipper Mouth Blues*, King Oliver's Creole Jazz Band)

https://www.youtube.com/watch?v=QOHn_OQigcY
(*Down to the Bricks*, Jimmy O'Bryant's Famous Original Washboard Band)

https://www.youtube.com/watch?v=3gXm_xZZ3vo
(*Struttin With Some Barbecue*, Louis Armstrong)

<https://www.youtube.com/watch?v=K6dPdfXZVI8>
(*Pinetop's Boogie*, Pine Top Smith)

ANEXO II

IMAGENS

https://en.wikipedia.org/wiki/J._Mayo_Williams

<http://earlyblues.org/miscellaneous-articles-from-spirituals-to-swing/>

<https://www.discogs.com/release/3093549-Big-Bill-Broonzy-Big-Bill-Broonzy-Sings-Country-Blues>

<https://www.britannica.com/biography/Big-Bill-Broonzy>

<https://www.gettyimages.com.br/fotos/alan-lomax>

<https://www.houstonpublicmedia.org/articles/shows/2016/03/12/45839/john-avery-lomax/>

<https://academic.oup.com/sf/article-abstract/33/3/203/2225849?redirectedFrom=PDF>

<https://www.houstonchronicle.com/news/houston-texas/houston/article/80-years-ago-folklorists-found-America-s-songs-4224976.php>

<https://www.nps.gov/grsm/learn/historyculture/african-american-southern-appalachian-music.htm>

<https://www.pinterest.co.kr/pin/483433341226729591/>

<https://www.legendsofamerica.com/ah-patentmedicine/>

<https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/minstrel-songs/>

[https://br.pinterest.com/search/pins/?q=black%20vaudeville%20shows&rs=typed&term_meta\[\]=black%7Ctyped&term_meta\[\]=vaudeville%7Ctyped&term_meta\[\]=shows%7Ctyped](https://br.pinterest.com/search/pins/?q=black%20vaudeville%20shows&rs=typed&term_meta[]=black%7Ctyped&term_meta[]=vaudeville%7Ctyped&term_meta[]=shows%7Ctyped)

[https://br.pinterest.com/search/pins/?q=black%20minstrels%20shows&rs=typed&term_meta\[\]=black%7Ctyped&term_meta\[\]=minstrels%7Ctyped&term_meta\[\]=shows%7Ctyped](https://br.pinterest.com/search/pins/?q=black%20minstrels%20shows&rs=typed&term_meta[]=black%7Ctyped&term_meta[]=minstrels%7Ctyped&term_meta[]=shows%7Ctyped)

[https://br.pinterest.com/search/pins/?q=juke%20joints&rs=typed&term_meta\[\]=juke%7Ctyped&term_meta\[\]=joints%7Ctyped](https://br.pinterest.com/search/pins/?q=juke%20joints&rs=typed&term_meta[]=juke%7Ctyped&term_meta[]=joints%7Ctyped)

[https://br.pinterest.com/search/pins/?q=barrelhouse%20blues&rs=typed&term_meta\[\]=barrelhouse%7Ctyped&term_meta\[\]=blues%7Ctyped](https://br.pinterest.com/search/pins/?q=barrelhouse%20blues&rs=typed&term_meta[]=barrelhouse%7Ctyped&term_meta[]=blues%7Ctyped)

<https://br.pinterest.com/pin/290200769745786424/>

<https://br.pinterest.com/ofcollections/mood-board-harlem-rent-party/>

<https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%20stica/house-rent-party-lobbycard-from-left-dewey-pigmeat-foto-jornal%20stica/1137241532>

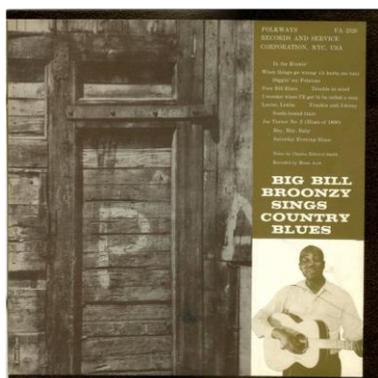
<https://maxwellstreetfoundation.org/history/timeline/>

<https://www.allaboutbluesmusic.com/papa-charlie-jackson/>

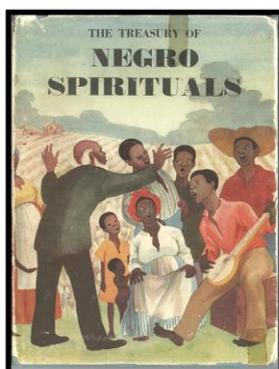
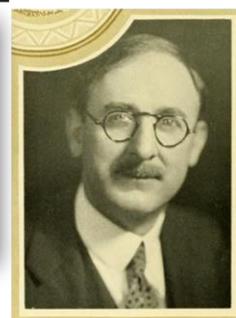
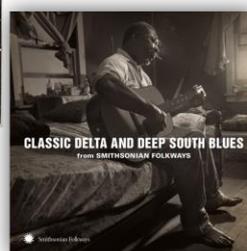
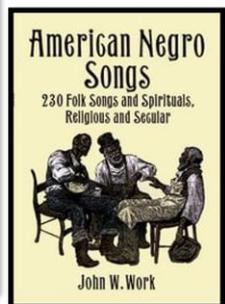
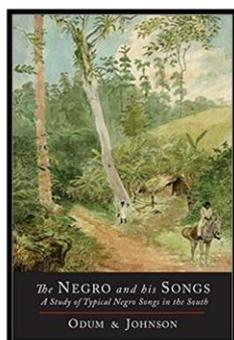
<https://www.allaboutbluesmusic.com/tampa-red/>
<https://br.pinterest.com/pin/113223378112281220/>
<https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/6t053g106>
https://en.wikipedia.org/wiki/J._Mayo_Williams
<https://syncopatedtimes.com/frankie-half-pint-jaxon-1895-1944/>
<https://www.allaboutbluesmusic.com/bo-carter/>
<https://br.pinterest.com/pin/350788258459224982/>
<https://br.pinterest.com/pin/686728643185011260/>
<https://br.pinterest.com/pin/16607092367742422/>
<https://br.pinterest.com/pin/369295238187413038/>
<https://br.pinterest.com/pin/249598004322477397/>
<https://br.pinterest.com/pin/44121271340135639/>
<https://br.pinterest.com/pin/581175526925516721/>
<https://br.pinterest.com/pin/8585055512357556/>

***From Spiritual To Swing:* o blues autêntico - rural, folclórico, masculino e melancólico - é apresentado para plateias nortistas**

Friday Evening - December 23, 1938 - Carnegie Hall

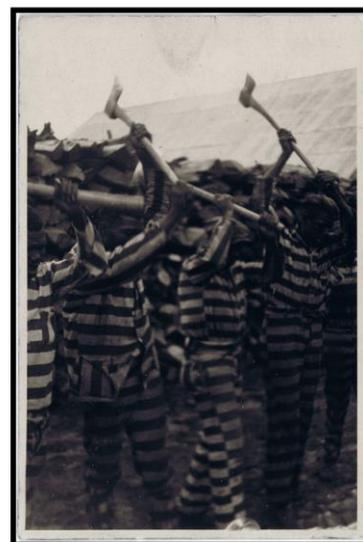


Autores, obras e feitos canônicos: folcloristas, etnomusicólogos, historiadores e críticos musicais construindo sedimentadas, legitimadoras e problemáticas representações do blues

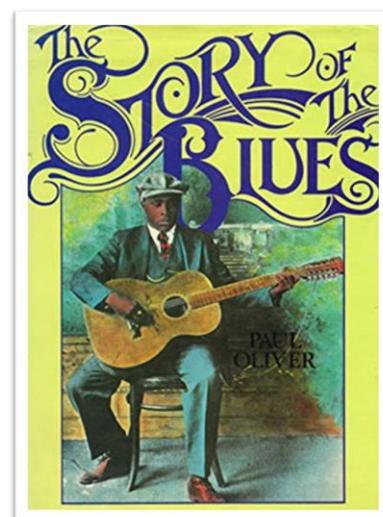
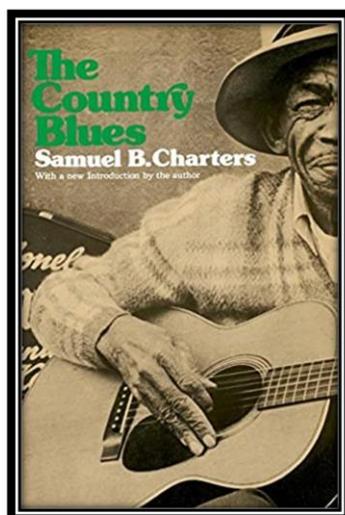


Negro spirituals, work songs/field hollers:

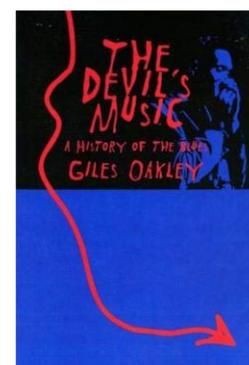
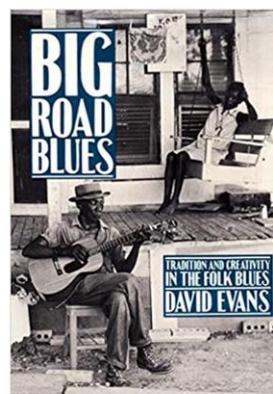
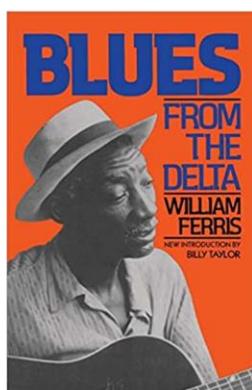
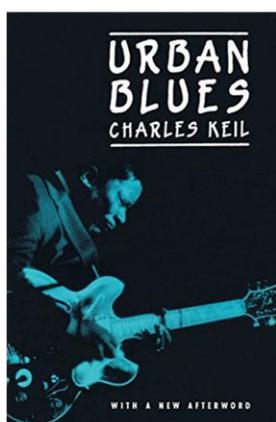
As matrizes “oficiais” do blues



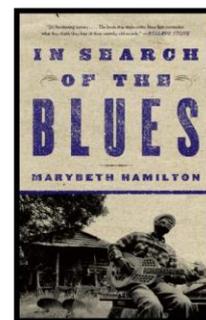
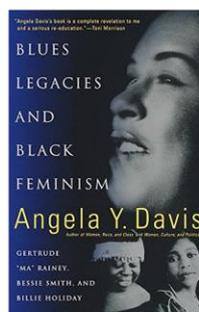
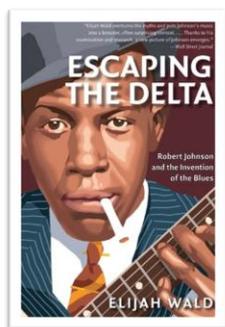
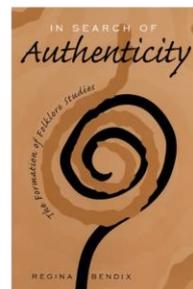
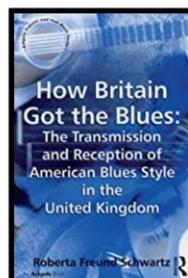
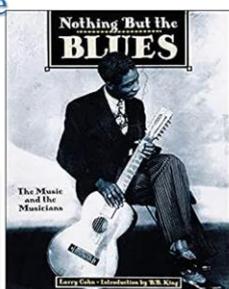
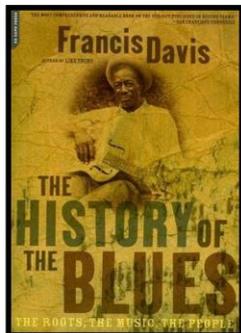
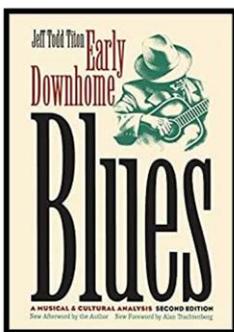
As bibliografias pioneiras de Samuel B. Charters e Paul Oliver



Bibliografias subsequentes e aprofundadoras



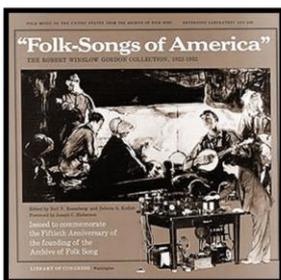
Bibliografias problematizadoras: legitimidade, autenticidade e pureza em xequê



O hokum blues remonta a outras matrizes musicais, artísticas e folclóricas do blues: baladas europeias; minstrel, vaudeville e medicine shows; e pelos songsters

baladas europeias:

intensas trocas musicais interétnicas



O hokum blues remonta a outras matrizes musicais, artísticas e folclóricas do blues:
baladas europeias; *minstrel*, *vaudeville* e *medicine shows*; e pelos *songsters*



Songsters:
espécie de
proto-bluesmen



O hokum blues remonta a outras matrizes musicais, artísticas e folclóricas do blues:

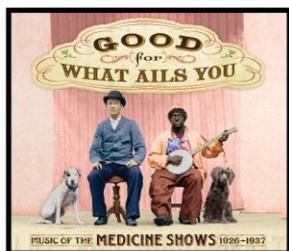
medicine shows



minstrel shows



vaudeville shows



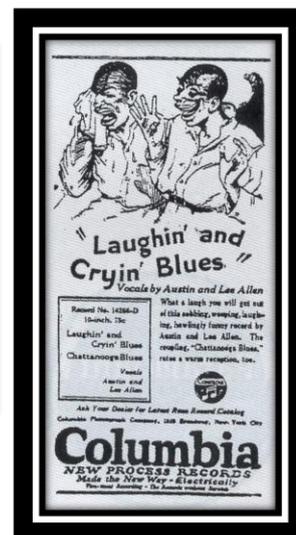
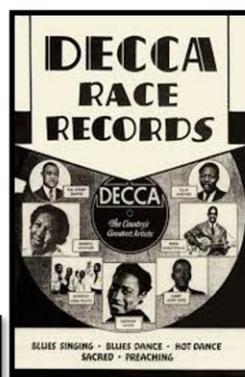
Juke joints e barrelhouses: redutos identitários de diversão e socialização onde as *blues dances* nasceram e se manifestavam



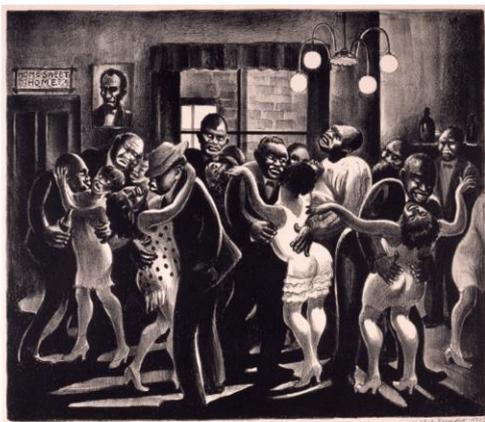
Reproduced with permission from the G&P Archives



O blues pelo viés da indústria musical: urbano, popular, feminino e alegre/malicioso
Race Records: sexo, prostituição, bebidas, jogatina, drogas, homoafetividade etc.

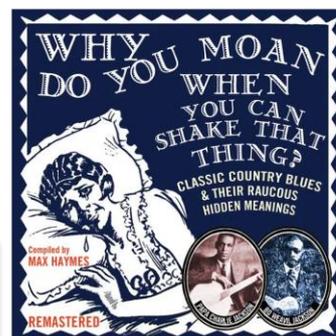


House rent parties: outro espaço identitário afro-americano; principalmente urbano e nortista, era igualmente regado à música, dança, diversão e socialização

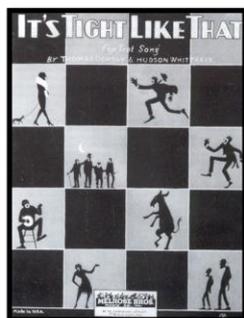


Chicago, décadas de 1920 e 1930: o blues se urbaniza e desenvolve, ganhando novos contornos e públicos

Papa Charlie Jackson: misto de *songster* e *vaudevillian* e assim precursor do *hokum blues*, com sua “*Shake That Thing*”, de 1925



“*It’s Tight Like That*”: o guitarrista e cantor Tampa Red e o pianista e compositor Georgia Tom Dorsey concebem um dos mais bem sucedidos e silenciados temas do blues e iniciam a “febre” do *hokum blues*



J. Mayo “Ink” Williams, Frankie “Half-Pint”, The Hokum Boys e Famous Houm Boys:
 outros grandes protagonistas do *hokum blues*.



O *hokum blues* presente no repertório de artistas de várias escolas regionais do blues



O *Delta blues* de Bo Carter



O *New Orleans blues* de Lonnie Johnson



O *Piedmont blues* de Blind Boy Fuller

Muddy Waters: retrato do artista quando jovem

