

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ  
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO  
LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO GERAL NA EDUCAÇÃO BÁSICA

Amanda Lourenço Jacometi

DAS WORKSONGS AO BLUES:  
uma jornada musical na construção da identidade afro-americana

Rio de Janeiro

2012

Amanda Lourenço Jacometi

DAS WORKSONGS AO BLUES:  
uma jornada musical na construção da identidade afro-americana

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Análises Clínicas.

Orientador: Alexander de Carvalho.

Coorientadora: Luciana Maria da Silva Figueiredo

Rio de Janeiro

2012



Amanda Lourenço Jacometi

DAS WORKSONGS AO BLUES:  
uma jornada musical na construção da identidade afro-americana

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola Politécnica de Saúde Joaquim  
Venâncio como requisito parcial para  
aprovação no curso técnico de nível médio em  
saúde com habilitação em Análises Clínicas.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Mestre Alexander de Carvalho, EPSJV – Fiocruz.

---

Mestre Paulo Henrique Andrade, EPSJV – Fiocruz.

---

Dr. Marco Antônio Santos, EPSJV – Fiocruz

*Dedico este Trabalho aos três pilares da  
minha vida: minha família, meus amigos e a  
música.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio e suporte.

Aos meus amigos da politécnica, pelos sorrisos, abraços de cada de dia, mas, principalmente, pela amizade que certamente levarei para a vida inteira.

Aos meus amigos de fora da politécnica pela compreensão e paciência com a minha falta de tempo.

Aos meus orientadores, Luciana e Alexander, pela paciência e dedicação nesse período imerso no mundo do blues.

Aos cantores Simon & Garfunkel, cujas músicas me ajudaram a escrever toda a monografia.

A música, por ser tão importante em minha vida, em especial o blues, que me serviu de inspiração para esse trabalho.

Ao CNPq e ao PIBIC pelo apoio financeiro.

*Que a arte nos aponte uma resposta/ Mesmo  
que ela não saiba/ E que ninguém a tente  
complicar/ Porque é preciso simplicidade  
para fazê-la florescer.*

*Metade – Oswaldo Montenegro*

## RESUMO

O seguinte trabalho trata do blues no contexto sociológico e histórico em que ele se passa. Para isso, discorre sobre a escravidão, assim como sobre as formas de entretenimento dos escravos nesse período, as canções de trabalho, até chegar ao gênero em seu estado atual. Discorre sobre a influência de grandes fatos históricos, como a Guerra de Secessão, Crise de 29 e Primeira e Segunda Grandes Guerras, na fundamentação do blues, que contribuíram para a formação da identidade musical dos negros norte-americanos. Mostra também de que forma o contexto de segregação existente nos Estados Unidos implicou mudanças na música, o que se evidencia nas letras das canções. Para tal, utiliza como metodologia a revisão bibliográfica de livros, revistas, almanaques e documentários sobre blues, mostrando alguns dos principais artistas do gênero. Por fim, discorre sobre a influência da eletrificação do blues na formação de outros gêneros. Conclui que, apesar de ser importante e atuar como forma de expressão, o blues acabou mudando seu público, inicialmente negro, sendo atualmente mais procurado por brancos. Apesar disso, se mantém vivo com os artistas que o tocam, tendo como principal característica a interpretação do bluesmen e suas letras fortes e marcantes.

Palavras-chaves: blues; Estados Unidos; afro-americanos.

## LISTA DE ABREVIATURAS

BBC Four - British Broadcasting Corporation Four

CBS - Columbia Broadcasting System

EUA - Estados Unidos da América

KKK - Ku Klux Klan

RCA Victor - Radio Corporation of America Victor

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 - Escravos na plantação de algodão e o senhor a cavalo.....	23
Ilustração 02 - DAVID, Napoleão no Passo de Saint-Bernard, 1801.....	23

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 - IDA AO NOVO MUNDO E A ESCRAVIDÃO</b> .....	16
2.1 O REFLEXO DA CULTURA AFRICANA NA AMERICA.....	17
2.1.1 A religião Africana.....	17
2.1.2 A música.....	17
2.1.3 As <i>spirituals</i> .....	24
2.1.4 A dança .....	26
2.2 DAS WORKSONGS AO BLUES .....	26
<b>3 - A GUERRA DE SECESSÃO E O SURGIMENTO DO BLUES</b> .....	27
3.1 OS EUA DO PRÉ-GUERRA.....	27
3.2 AS CAUSAS DA GUERRA DE SECESSÃO .....	30
3.3 O PÓS GUERRA .....	30
3.3.1 A música do pós guerra.....	31
3.3.2 A segregação no sul.....	32
3.3.3 A diversão no pós guerra.....	34
3.4 O AMADURECIMENTO DO BLUES .....	36
3.4.1 Características técnicas.....	36
3.4.2 Instrumentos .....	37
<b>4 - UM NOVO BLUES</b> .....	39
4.1 BLUES RURAL.....	39

4.2 BLUES CLASSICO E BLUES URBANO.....	41
4.3 CONTEXTO HISTÓRICO .....	41
4.3.1 O crescimento da indústria fonográfica.....	42
4.3.2 Das classic blues singers às gravações do blues do Sul.....	43
4.4 O CONTEXTO PRÉ-ELETRIFICAÇÃO.....	44
4.5 A ELETRIFICAÇÃO DO BLUES.....	46
4.6 A INFLUÊNCIA EM OUTROS GÊNEROS.....	47
<b>5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>51</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>52</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A expressão “*having the blues*” é bastante comum na língua inglesa e significa um estado de tristeza ou agonia. Traduzindo literalmente teríamos algo como “ter o azul” ou, na tradução adequada, “estar triste”. No Brasil, porém, a expressão “tudo azul” tem um significado diferente, já que o “estar azul” ou “se sentir azul”, para os brasileiros, é algo alegre, como “estar feliz”. Essa característica é aplicada majoritariamente ao azul claro, cor do céu, já que em nosso país – com o clima quase todo tropical - ter o céu azul é sinônimo de diversão. Provavelmente o uso do azul como uma tonalidade triste está ligado ao fato de ser uma cor fria, ou seja, uma cor que transmite a sensação de frio, usada desde muito tempo como uma forma de expressar solidão.

O pintor espanhol Pablo Picasso, um dos grandes nomes do movimento artístico Cubista, teve uma de suas fases denominada “A Fase Azul”, iniciada em 1901, antes mesmo de o blues ser reconhecido. Neste período, afetado pela morte de um grande amigo chamado Casagemas, suas obras tiveram a dominação de tons de azul, preto e branco, em que o pintor, interessado nas emoções que poderia transmitir através da pintura, passa a retratar a pobreza, as questões sociais, isolamento e opressão, mostrando também que o azul relacionado à melancolia não é apenas encontrado nos países de língua inglesa.

Entretanto, o significado do termo “blues” como gênero musical é recente e surge em meados do século XIX. A etimologia da palavra, contudo, é desconhecida. Apesar de muitos estudos não apontarem ao certo sua origem, trata-se de um vocábulo usado de forma recorrente entre os negros anteriormente já com uma conotação depressiva.

Expressões como *to look blue* já eram comuns no século XVI e remetiam principalmente à tristeza e ansiedade. Outras como *blue devils*, ou demônios azuis, passaram a ser empregadas, segundo lexicógrafos, a partir do ano de 1616 para designar espíritos maléficos e, mais tarde, em 1787, simbolizariam um estado de depressão emocional, mais próximo ao significado atual. A palavra já no plural, blues, em 1822, era usada para se referir aos *delirium tremens*, que eram alucinações ou perturbações causadas pela abstinência de álcool e outras drogas.

Os primeiros registros da palavra blues conotando infelicidade foram registrados por Charlotte Forten em seu diário. Charlotte era uma professora negra livre que fora criada e educada no Norte. De 1862 até 1865 foi responsável por ensinar a ler e a escrever os escravos de *Edito Island*, uma ilha localizada na Carolina do Sul. No dia 14 de dezembro, um domingo, após voltar da missa, ela relata:

Quase todo mundo estava alegre e feliz; eu, no entanto, voltei para a casa com os blues. Joguei-me na cama e, pela primeira vez desde que cheguei aqui, me senti muito solitária e lamentei minha sorte. (FORTEN apud MUGGIATI, 1992, p.16)

Outro trecho do diário, de 18 de Fevereiro de 1863, temos o relato de uma conversa que teve com uma escrava, falando de uma canção chamada *Poor Rosy*. Na época ela não mencionava qualquer relação da palavra blues com a música, porém no trecho a seguir já é possível perceber uma relação que tempos mais tarde ficaria mais clara:

Uma das escravas me disse: ‘Gosto de Poor Rosy mais do que qualquer outra canção, mas para cantá-la bem é preciso estar muito triste e com o espírito inquieto. (FORTEN apud HERZHAFT, 1989, p.15)

Assim como a arte de Picasso e a canção da escrava citada por Charlotte Forten, o blues surge como uma forma de expressão de sentimentos intensos, dentre eles a melancolia. Seu principal ponto de origem são as *worksongs* ou canções de trabalho, que os escravos entoavam nas lavouras. Mais tarde, as *spirituals*, que eram canções religiosas, também contribuiriam para a sua construção.

Com o passar do tempo, o blues foi mudando e ganhando novos aspectos. Suas características foram resultado de mudanças que estavam ocorrendo na sociedade da época, que se refletiram na música através das letras ou da própria melodia. Tais letras e a interpretação das canções – fortes e profundas em sua grande maioria - se tornaram marca do gênero, contribuindo sobretudo na construção da identidade musical do negro norte-americano.

Com vistas a entender o porquê de as canções ressaltarem sentimentos e de atuarem como expressão, esse trabalho tem o objetivo de fazer uma jornada pela história do blues. Desde o passado das *worksongs* e o contexto da escravidão, até os dias de hoje, este estudo mostrará como grandes acontecimentos históricos, tais como duas guerras e uma crise econômica, potencializaram a reorganização da sociedade norte-americana e, portanto, mudanças nas tradições musicais do país. Além disso, tratará do papel do blues como

principal precursor no surgimento de outros gêneros originários dos Estados Unidos, bem como de sua importância na atualidade, mais de um século depois de seu surgimento.

## 2 - A IDA AO NOVO MUNDO E A ESCRAVIDÃO

Para se conhecer, é preciso conhecer o seu passado. Para saber aonde você vai, é preciso saber onde esteve.<sup>1</sup>

É muito comum encontrar no meio acadêmico discussões historiográficas do tipo: “os negros africanos estavam acostumados à escravidão” como uma forma de amenizar seus efeitos sobre eles. De fato, a escravidão na África surgiu bem antes de os europeus chegarem, já que era comum, por exemplo, escravizar pessoas em guerras ou como forma de punição por crimes cometidos.

Entretanto, apesar de haver semelhanças com a forma de escravidão realizada no Novo Mundo, elas não podem ser generalizadas ou tratadas como iguais, já que os impactos causados, principalmente os culturais, foram diferentes. Mesmo com relações parecidas de dominação e das diferenças culturais entre tribos africanas, o simples fato de a escravidão nos Estados Unidos ocorrer em outro continente, em contato com uma outra cultura e uma etnia diferente, fez com que houvesse mudanças significativas na maneira como isso influenciaria os negros vindos da África.

A começar, uma das razões que levou a América a importar carga humana do continente africano estava na crença de que os negros eram raças inferiores quando comparados aos europeus, tendo-se em conta, sobretudo, seu modelo de civilização e a óbvia superioridade bélica. Havia a necessidade de mão de obra abundante para trabalhar nas plantações, principalmente naquelas destinadas à exportação de produtos à Europa. No entanto, e como não havia a possibilidade de existir mão de obra assalariada ou livre o suficiente para atender às necessidades da colônia, o negro era visto como melhor opção, pois representavam forças inesgotáveis de trabalho.

Quanto aos índios norteamericanos, cabe destacar que àquela altura estavam praticamente dizimados. Os poucos que sobraram se localizavam, na sua grande maioria, na América Espanhola e na região Oeste, que era quase toda composta por territórios antes pertencentes ao México. O próximo capítulo irá tratar de forma mais aprofundada das questões relacionadas à divisão territorial dos EUA.

---

<sup>1</sup> Corey Harris, músico, no documentário “*Feel Like Going Home*”, dirigido por Martin Scorsese. É o primeiro dos sete filmes da série “*The Blues: Uma Jornada Musical*”, produzida também por Scorsese.

## 2.1 O REFLEXO DA CULTURA AFRICANA NA AMÉRICA

### 2.1.1 A religião africana

O destino dos escravos que foram levados para os Estados Unidos era os estados do Sul, parte do país era escravista. Uma dessas regiões viria a ser um dos principais panos de fundo para o surgimento do blues: o delta do rio Mississipi, terra fértil e com extensas áreas, cortadas pelos rios *Yazoo*, *Tallahatchie* e *Big Sunflower*.

Afastados de suas terras, eram obrigados a se adequar a essa nova cultura dos povos de origem europeia, sobretudo no que diz respeito às práticas de fé. As religiões africanas eram extremamente mal vistas pelos brancos, porque as crenças da África Ocidental, de onde veio a maioria dos negros para a América do Norte, giravam em torno da magia, da fé em vários deuses e nos espíritos dos antepassados. Os africanos também acreditavam no fetichismo em que o negro usava um amuleto e o uso deste, juntamente com os ritos e tabus a eles associados, dariam proteção ao portador. Tal amuleto, acreditava-se, fazia mal ao seu inimigo, sendo uma representação de poder sobrenatural. Além disso, havia o culto ao Destino ou Fatalidade. O primeiro seria responsável por governar o universo e todos estariam subordinados a ele.

Isso significava que tudo estava predestinado e nada acontecia por acaso. Os homens, porém, poderiam mudar seu Destino, ou ter um “melhor tratamento” dele, caso fossem adoradores fiéis. Por isso, o ato de prever o futuro era tão importante, já que a pessoa, vendo o que acontece, poderia se preparar melhor para o que estava por vir e, assim, enfrentar a situação.

### 2.1.2 A música

Os negros, desde seus primórdios usavam tanto a música quanto a dança como forma de diversão e expressão durante o trabalho na África. Esse cenário não mudaria com a chegada às fazendas ao Sul dos Estados Unidos. Durante as viagens nos navios era comum vê-los cantando e dançando para entreter os marujos a bordo. Além da distração dos brancos, a música servia como um passatempo para os próprios africanos, já que os traficantes, apesar das péssimas condições durante a viagem, não queriam que suas cargas fossem reduzidas por causa de um definhamento. (SABLOSKY, 1990)

Ao mesmo tempo, pelo fato de os donos acharem que as condições precárias poderiam incitar uma rebelião, era proibido que trouxessem instrumentos musicais. Tal idéia de rebelião foi mais tarde chamada pelos plantadores do Sul de “*Black Code*” (O Código Negro), porque, segundo os fazendeiros, os batuques eram uma forma de linguagem e comunicação entre os escravos. Mas isso não os impediu de fazer música ou de se comunicarem, pois improvisavam com materiais que estavam ao seu alcance.

O único (se não, quase o único) instrumento que podiam usar era a voz. Os *hollers*, que atuavam como espécies de gritos primais, ecoavam: toda a dor e agonia da vida escrava; a sensação de estar longe de casa em uma terra completamente desconhecida; a condição precária a que estavam submetidos como mão de obra e força de trabalho; e a humilhação de serem considerados como não humanos ou até como “meio-primatas”.

Percebia-se claramente, entretanto, apesar de todo o preconceito e descaso para com a cultura africana, as aptidões dos negros, não só com percussão e canto, mas com a música em geral. Vale ressaltar, porém, que as habilidades musicais dos africanos, segundo Hobsbawn, tem origem cultural e, apesar de existirem afirmações no meio acadêmico de que sejam inatas, este trabalho endossa a visão do sociólogo. (1989, p. 65) Thomas Jefferson em suas “*Notes on the State of Virginia (1784)*”, destaca:

Em música, são em geral mais bem dotados que os brancos, com bom ouvido para a afinação e andamento, e já se mostraram capazes de inventar breves melodias. Mas ainda não se pode afirmar que sejam capazes de compor uma melodia mais extensa ou de harmonia mais complexa. (JEFFERSON apud SABLOSKY, 1994, p.41)

Uma das formas de expressão através da música, além dos *hollers*, era as *worksongs* ou canções de trabalho, entoadas pelos escravos durante seus afazeres nas plantações de algodão, tendo, por consequência, a função de uma espécie de válvula de escape. Elas, ao contrário dos tambores e flautas, eram bem aceitas pelos capatazes, que incentivavam os escravos a cantarem. Os senhores as usavam em benefício próprio, uma vez que o canto, segundo Chase, “tendia a aliviar o peso, o tédio da labuta e, assim, tornar os negros mais satisfeitos; o que equivale dizer, do ponto de vista do dono da fazenda, menos incômodos.” (1957, p.61) Além disso, os ritmava, tornando-os assim mais produtivos e, conseqüentemente, mais rentáveis, o que correspondia diretamente aos interesses dos grandes fazendeiros.

Os temas dessas canções eram os mais variados. Era comum, contudo, que tratassem dos acontecimentos do cotidiano, como uma forma de preservar as origens e também falar sobre as histórias do passado. Muitas dessas *worksongs* eram usadas para falar mal dos senhores e podiam conter, de forma codificada, instruções de fuga. Costumava-se usar, por exemplo, a imagem das mulheres, onde o cantor, quando dizia, “*My woman, she’s so bad to me*”<sup>2</sup>, estava, na verdade, se referindo ao seu patrão.

A seguir encontra-se uma canção de trabalho chamada “*Hoe Emma Hoe*”.<sup>3</sup> A música, no estilo “chamada e resposta”, que era comumente usado nas *worksongs*, serve para ilustrar como eram tais canções, mostrando a rotina de trabalho, tal como as críticas, em forma de código, dos escravos.

<i>Hoe Emma Hoe</i>	Cave, Emma, Cave
<i>Caller: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Caller: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: Emma, you from the country.</i>	Caller: Emma, você que é do campo.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: Emma help me to pull these weeds.</i>	Caller: Emma, ajude-me a arrancar essas ervas daninhas.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: Emma work harder than two grown men.</i>	Caller: Emma trabalha mais arduamente que dois homens adultos.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Caller: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.

Na primeira estrofe da canção somos apresentados à sua personagem principal, uma escrava chamada Emma que trabalha na plantação. Emma é descrita como uma jovem que possui muita disposição para o trabalho, pois há referência de que ela é uma mulher que trabalha mais arduamente do que dois homens feitos. A palavra “Hoe” em inglês, repetida,

---

<sup>2</sup> “Minha mulher, ela é tão má comigo” (tradução nossa)

<sup>3</sup> Encontrada no site do museu Colonial Williamsburg. (tradução e análise nossa)

mostra também como as canções eram usadas para regular ou acelerar o trabalho de forma como se quem estivesse cantando, dissesse para a escrava trabalhar mais rapidamente e com mais intensidade.

<i>Caller: Old Joseph was a wood workin' man.</i>	Caller: Velho Joseph era um trabalhador da floresta
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: When he got old he lost his way.</i>	Caller: Quando envelheceu, ele ficou louco.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: Makes that boss man right mad.</i>	Caller: Fez com que o chefe ficasse aborrecido.
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: Needs a young man to learn his trade.</i>	Caller: Precisa de um homem jovem para aprender seu ofício
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.

Na segunda estrofe da música, somos apresentados a um velho escravo chamado Joseph. O verso “*when he got old he lost his way*” pode ganhar um outro sentido além da loucura, já que em inglês a expressão “*lost the way*” também pode ser interpretada como “perder o caminho”, o rumo ou a direção. Joseph envelhece e, velho, perde sua utilidade como mão de obra, que para ser útil e rentável precisaria ser forte para aguentar o trabalho no campo. O chefe, para manter seu lucro na fazenda, precisa de um novo escravo, jovem, para aprender seu ofício, tratando assim o trabalho na fazenda como um ciclo: quando a mão de

obra antiga não estava mais apta ao trabalho, compravam-se mais escravos e assim sucessivamente.

<i>Caller: Now see that possum he works hard.</i>	Caller: Agora veja aquele gambá, ele trabalha muito
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: But he can't work as hard as me.</i>	Caller: Mas ele não pode trabalhar tanto quanto eu
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: He sits a horse just as pretty as can be.</i>	Caller: Ele senta ao cavalo de forma graciosa
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave.
<i>Caller: He can ride on and leave me be.</i>	Caller: Ele pode cavalga-lo e me deixar em paz
<i>Chorus: Hoe Emma Hoe, you turn around dig a hole in the ground, Hoe Emma Hoe.</i>	Refrão: Cave, Emma, Cave. Vire-se e cave um buraco no chão. Cave, Emma, Cave

Como já abordado anteriormente, algumas canções usavam códigos para dar instruções de fuga e/ou falar mal dos chefes ou senhores. Nesse trecho de *Hoe Emma Hoe* é usada a imagem do gambá como metáfora para falar dos feitores e dos fazendeiros sulistas, que costumavam andar a cavalo para observar a plantação ou simplesmente passear pela fazenda. A figura do cavalo, desde muito tempo, acabava representando poder. Napoleão Bonaparte, o primeiro imperador da França, por exemplo, era constantemente representado montado em um cavalo. Um desses exemplos é o quadro de Louis David de 1801, em que Bonaparte aparece como um herói romântico. Ou seja, a figura do cavalo, na música, acabava

por retratar como os senhores eram vistos pelos seus escravos e pela sociedade daquela época: imponentes e poderosos.



Ilustração 01:  
algodão e o  
Fonte:

Escravos na plantação de  
senhor a cavalo.  
CHASE, 1992 , p. 5

Ilustração 02: DAVID, Napoleão no Passo de Saint-Bernard, 1801  
Fonte: SCHMIDT, 2007, p. 89

*Chorus: Hoe Emma Hoe, Hoe Emma Hoe, Hoe  
Emma Hoe.*

*Caller: Master he be a hard hard man.*

Caller: O mestre é um homem muito rígido.

*Chorus: Hoe Emma Hoe, Hoe Emma Hoe.*

Refrão: Cave, Emma, Cave. Cave, Emma, Cave.

*Caller: Sell my people away from me.*

Caller: Vendeu meu povo para longe de mim

*Chorus: Hoe Emma Hoe, Hoe Emma Hoe.*

Refrão: Cave, Emma, Cave. Cave, Emma, Cave.

*Caller: Lord send my people into Egypt  
land.*

Caller: Deus mandou meu povo para as terras do  
Egito

*Chorus: Hoe Emma Hoe, Hoe Emma Hoe.*

Refrão: Cave, Emma, Cave. Cave, Emma, Cave.

*Caller: Lord strike down Pharaoh and set them  
free.*

Caller: Deus irá derrubar o Faraó e  
libertá-los

Refrão: Cave, Emma, Cave. Cave, Emma,  
Cave.

Os escravos acabavam usando passagens da bíblia nas suas canções (ao longo do processo de evangelização feito pelos brancos), uma vez que havia um processo de identificação com elas. Na última estrofe, eles se referem à passagem bíblica que ilustra a fuga dos israelitas escravizados pelo Faraó no Egito, no Mar Vermelho. Essa passagem pode

ser encontrada em Êxodo. No começo do livro há uma descrição de como era essa opressão. Repare como se assemelha à história dos negros na América:

... E, morto José, assim como todos os seus irmãos e toda aquela geração, os israelitas foram fecundos e multiplicaram-se; tornaram-se tão fortes e tão numerosos que a terra ficou cheia deles. (...) Estabeleceu pois, sobre eles, feitores para acabrunhá-los em trabalhos penosos (...) Impunham-lhes a mais dura servidão, e amarguravam-lhes a vida com duros trabalhos na argamassa e na fabricação de tijolos, bem como com toda sorte de trabalhos nos campos e todas as tarefas que lhes impunham tiranicamente. (BIBLIA, Êxodo, 1:1-14)

### 2.1.3 As *spirituals*

Sobre essa relação entre música e religião, além de estar presente em algumas *worksongs*, existia um outro tipo de música dos escravos que também fazia uso de figuras religiosas em sua poesia, as *spirituals*. Como visto nos tópicos anteriores, a religião africana incomodava (a)os senhores. Em plena sociedade cristã, não aceitavam que pudessem existir pessoas que não acreditavam em Jesus. Então, teve início um processo de evangelização. Gradativamente, o negro foi incorporando traços do cristianismo à sua música, com nas chamadas *spirituals*, também autorizadas pelos fazendeiros. É importante ressaltar que o inverso também aconteceu: o cristianismo ganhou traços religiosos das tribos, como instrumentos musicais, que acabavam se adequando aos padrões europeus. O banjo, por exemplo, trazido da África, sendo uma modificação da guitarra árabe (que viria a influenciar também a guitarra europeia) é, atualmente, considerado um instrumento de extrema importância na cultura Norte Americana.

As *spirituals* eram entoadas pelos negros durante os cultos religiosos e o modo fervoroso que reverenciavam a Deus com os cantos, se mantém vivo até hoje na cultura norte-americana. Algumas passagens da Bíblia, principalmente as do Antigo Testamento, ganhavam um significado especial para o *negro-spiritual*, o que tornava as letras, tal como a interpretação, mais fortes. Um desses exemplos é a passagem da libertação dos israelitas, que já pôde ser vista no tópico anterior. Em outra passagem, localizada no livro de Josué, mostra a missão recebida por Josué, após a morte de Moisés, de atravessar o rio Jordão, fronteira entre Israel e a Jordânia, em direção à terra prometida por Deus aos “filhos de Israel.”

Após a morte de Moisés, servo do Senhor, o Senhor disse a Josué, filho de Num, assistente de Moisés: “Meu servo Moisés morreu. Vamos agora! Passa o Jordão, tu e todo o povo, e entra na terra que dou aos filhos de Israel. (...) Enquanto viveres, ninguém poderá resistir, estarei contigo assim como estive com Moises; não te deixarei nem te abandonarei (...) Isto é uma ordem: sê firme e corajoso. Não te atemorizes, não tenhas medo, porque o Senhor está contigo em qualquer parte para onde fores. (BIBLIA, Josué, 1:1-9)

O “atravessar o Jordão” significava, para os escravos, ir em direção à liberdade. “*Wade In Water*”, uma das mais famosas *spirituals*, fala exatamente dessa passagem: “*Wade in the water/ Wade in the water children /Wade in the water /God’s gonna trouble the water.*”<sup>4</sup>

O refrão da música citada acima também se refere ao trecho encontrado em João (5:4) que diz: “Pois de tempos em tempos um anjo do Senhor descia ao tanque e a água se punha em movimento. E o primeiro que entrasse no tanque, depois da agitação da água, ficava curado de qualquer doença que tivesse.” (HERZHARFT, 1989)

#### 2.1.4 - A dança

Mesmo com o fim do tráfico negreiro em 1808, continuava-se a importar negros ilegalmente. O tráfico só foi proibido definitivamente após a Guerra Civil Americana. Porém, mesmo ainda havendo importação, a mão de obra aos poucos começava a ficar escassa e mais cara. Por isso, apesar de existirem senhores que maltratavam brutalmente seus escravos, boa parte mostrava-se menos intolerante, permitindo uma certa liberdade. (HERZHARFT, 1989)

As noites de sábado, por exemplo, eram frequentemente destinadas aos cantos e danças, chamadas de *plantation dance*, que eram uma mistura de danças europeias com danças africanas, reafirmando a importância da dança também como forma de expressão. Danças como o congo, tipicamente africana, também eram bastante presentes nesse contexto.

As *plantations dances* tornaram-se um modelo para outras danças que surgiram na América nos séculos XIX e XX como a *Jump Jim Crown* (música e dança) transcrita por Thomas Rice em 1828. Nessa dança, realizada nos *minstrel shows*, um branco, pintado de preto e tocando um banjo, fazia rir a quem estivesse presente. A imagem do negro neste espetáculo era tratada como ridícula, tola e infantil. (BBC, 2007) Mais tarde, o tema “*Jim Crow*” virou sinônimo de racismo reafirmado com as leis de mesmo nome que entraram em vigor após o fim da Guerra de Secessão.

## 2.2 - DAS WORKSONGS AO BLUES

---

<sup>4</sup> “Caminhem na água/ Caminhem na água, crianças/ Caminhem na água/ Deus vai agitar a água” (tradução nossa)

Desde a chegada do primeiro negro aos Estados Unidos até antes da Guerra de Secessão, podemos perceber várias mudanças tanto na cultura da área litorânea da África Ocidental (de onde veio a maioria dos escravos), como na cultura do branco colonizador. Ambas acabaram incorporando traços uma da outra, criando aos poucos a identidade do norte-americano, aquele que nasceu nas terras do Novo Mundo. Assim, não podemos afirmar que o blues, as canções de trabalho ou as *spirituals* são a mesma coisa. As *worksongs* e as *spirituals* têm papéis essenciais na matriz do gênero, mudando e ganhando diferentes formas com o passar do tempo. É mais adequado afirmar, porém, que o blues surgiu a partir das mudanças na música negra geradas pelo incrível processo de adaptação dos africanos às condições de vida impostas pelos acontecimentos históricos, bem como pela situação socioeconômica. Levando-se isso em consideração, no próximo capítulo, vou analisar essas mudanças e suas consequências como partes constitutivas da trajetória do blues.

### 3 - A GUERRA DE SECESSÃO E O SURGIMENTO DO BLUES

*Hard time here and everywhere you go/ Times is harder than ever been before/ And the people are driftin' from door to door/ Can't find no heaven, I don't care where they go (...)/ These hard times will drive you from door to door*<sup>5</sup>

Quando se pensa em um divisor de águas na história do blues ou um momento decisivo, crítico, marcante e, de certa forma, essencial, pensa-se na Guerra de Secessão. Esta foi responsável por mudanças gigantescas na organização da sociedade norte-americana e, conseqüentemente, na sua música. Antes de falar do começo do blues, é de extrema importância falar da sociedade da época, o que estava acontecendo no pré-guerra, os motivos da guerra e o que se sucedeu após seu fim, para entender o como e o porquê do surgimento do gênero.

#### 3.1 OS EUA DO PRÉ-GUERRA

Os EUA, inicialmente, eram compostos pelas chamadas Treze Colônias que tinham como metrópole a Inglaterra. Essas colônias, contudo, não tiveram o mesmo tipo de

---

<sup>5</sup> Tradução: “Tempos difíceis e aonde quer que você vá/ Os tempos são mais difíceis do que alguma vez já foram/ E as pessoas estão acumulando-se de porta em porta/ Não conseguem achar um paraíso, eu não me importo para onde vão (...)/ Esses tempos difíceis os levarão de porta em porta.” Skip James, músico. Canção: “Hard Time Killing Floor” (tradução nossa)

colonização por causa de dois fatores naturais: o clima e o tipo de solo. A parte Centro-Norte possui um clima semelhante ao da Europa, o que acabava impossibilitando a plantação de culturas que interessavam à Metrópole. Por conta disso, sofreu um processo de povoamento, feito principalmente por ingleses que migravam para a América em busca de melhores oportunidades.

Na parte Sul, ao contrário da Norte, foi possível o cultivo de culturas como o tabaco e o algodão, uma vez que o clima lá é mais apropriado para esse tipo de plantação devido à presença de grandes várzeas (terrenos às margens de rios) que faziam com que as terras fossem bem férteis. Assim, prosperaram através da agricultura, inicialmente de tabaco, índigo (uma planta que fornece o anil, um corante azul para tecidos), arroz e, mais tarde, algodão.

Embora esse trabalho não pretenda se aprofundar nas questões políticas anteriores à Independência, vale enfatizar os fatores históricos que, durante o período colonial, levaram a esse processo, a saber: a negligência salutar-termo usado para se referir ao fato de a Inglaterra abandonar as Treze Colônias, possibilitando assim uma maior liberdade para a comercialização com outros países; e o comércio triangular - forma de comércio que envolvia a América do Norte, as Antilhas e a África.

Após a libertação das Treze Colônias, mesmo com a união delas para derrotar a Inglaterra, as diferenças entre Norte e Sul continuavam muito acentuadas. O Norte mantinha um processo de desenvolvimento contínuo com seu sistema de produção agrícola baseada em pequenas propriedades, policultura e economia voltada para o mercado interno. Com a liberdade de comércio e ausência da dominação da Inglaterra, a região pôde vivenciar um intenso processo de crescimento, devido a diversos fatores. A começar pela expansão das fábricas de linhas e de pano de lã, o que fez com que os ex-colonos criassem suas próprias manufaturas, pois não poderiam mais contar com as manufaturas inglesas.

Além disso, um dos fatores que viria a intensificar o crescimento do Norte foi o desenvolvimento do maquinário para as plantações, porque faltava mão de obra na região durante aquele período para trabalhar na colheita. Na verdade, a maioria das pessoas preferia trabalhar como lavrador autônomo. O trabalho era livre e, segundo Naro:

a influência moral e religiosa dos primeiros colonos impediu que a sociedade adotasse normas e valores associados à condição de nascimento, de linhagem e de riqueza, como era comum na Europa da época. (1987, p.14)

O emprego de uma linha de montagem, em que cada trabalhador era responsável por uma parte da produção, resultou em um maior aproveitamento de cada operário, assim como um aumento massivo na produção. O crescimento e implantação de novos meios de transportes, sobretudo a de transporte ferroviário também foi essencial durante esse processo, já possibilitou uma locomoção mais rápida dos produtos e pessoas, estimulando principalmente a variedade de mercadorias que circulavam pelo Norte.

Com o passar do tempo, houve um crescimento populacional gigantesco. Calcula-se que cerca de três quintos da população norte-americana na época se localizava no Norte e no Oeste. Esse aumento devia-se à imigração de ingleses, alemães, irlandeses e italianos em direção aos EUA. Políticas públicas acabavam servindo como um incentivo para os estrangeiros. Em 1862 foi aprovada uma lei chamada de *Homestead Act*, que dava direito a uma pessoa de possuir terras abandonadas, caso as cultivasse. (SCHMIDT, 2007) O crescimento populacional fez com que aumentasse também a demanda de mercadorias, tanto para importação quanto para exportação, gerando empregos.

Assim como o Norte, o Sul também seguia com as políticas internas adotadas durante o período de pré-independência. Baseada em uma monocultura, com foco para o mercado externo, a região Sul continuava escravista e dividida em grandes fazendas onde vigorava o sistema de pirâmide, norteado pela superioridade de classes. Como já abordado antes, inicialmente sua economia era quase toda fundamentada na exportação de tabaco, índigo e arroz, porém, com a Revolução Industrial na Grã Bretanha e a implantação das primeiras indústrias têxteis nos Estados Unidos, tornou-se necessária a matéria prima para a fabricação desses tecidos.

Dessa forma, as lavouras do Sul foram rapidamente substituídas pelas de algodão. As indústrias do Sul, ao contrário do que ocorreu no Norte, sofriam um processo vagaroso de desenvolvimento e os meios de transporte, feitos principalmente através dos rios e das poucas ferrovias que haviam sido construídas na região, pouco influenciavam o surgimento de indústrias fornecedoras.

Ao mesmo tempo que existiam essas duas regiões, uma terceira, de extrema importância na questão da Guerra Civil, também estava presente na economia dos EUA: a região Oeste. Na verdade, o Oeste não era uma região definida e sim uma área de fronteira.

Seus territórios, antes pertencentes ao México, foram incorporados aos EUA através de guerras, compras ou até de ocupações.

O Oeste possuía uma economia baseada principalmente na mineração, visto que após a conquista do território, achou-se ouro na Califórnia. Como é necessária uma dedicação em tempo integral para encontrar ouro, construíram-se pequenas vilas ao redor das minas, onde se vendiam roupas, ferramentas, dentre outras coisas essenciais aos mineradores. Segundo Eisenberg:

O Oeste parecia a terra das oportunidades para todos, onde nem grandes capitais nem grandes extensões de terras eram os privilégios de poucos, mas cada homem com os seus próprios esforços poderia construir uma vida digna. (1982, pág. 37)

Com efeito, o Oeste era cobiçado tanto pelo Norte, quanto pelo Sul. O primeiro buscava desenvolvimento de pequenas e médias propriedades para o abastecimento das grandes populações. Ao segundo interessava possuir terras férteis, como o Texas, que poderiam ser usadas para a expansão das lavouras.

### 3.2 - AS CAUSAS DA GUERRA DE SECESSÃO

Com regiões tão dicotômicas, não era de se surpreender que Norte e Sul entrassem em conflito, principalmente porque deviam escolher um presidente que as representasse. O primeiro desejava uma medida de protecionismo alfandegário, em que o governo aumentaria os impostos sobre as importações, diminuindo assim a concorrência estrangeira, fortalecendo o mercado interno. Essa medida, entretanto, não era vantajosa aos estados do Sul que, por sua vez, queriam a adoção do livre-cambismo, ou seja, um comércio livre, em que importariam produtos a preços baratos.

Ademais, as ideias abolicionistas se intensificavam. O livro “A Cabana do Pai Tomás” escrito por Harriet Beecher-Stowe, que mostrava como era a vida dos escravos, vendeu mais de 300.000 cópias e acabou sendo bastante usado como propaganda abolicionista. (CLARK, 1992) Enquanto isso, o Sul se apavorava com a ideia de perder sua mão de obra e principal fonte de economia. Foi então, com a vitória em 1860 de Abraham Lincoln, considerado abolicionista moderado (era a favor do fim da escravidão, porém aceitava que ela continuasse para não gerar conflitos), que o Sul viria a declarar a criação dos Estados Confederados, uma espécie de novo país, onde a escravidão seria aceita.

Os estados do Norte, porém, não aceitavam essa separação, posto que não queriam perder o mercado, a matéria prima e o território dos novos Estados Confederados. Assim, estourou a Guerra Civil, ou Guerra de Secessão, que dura de 1861 a 1865 com vitória do Norte que, como já ressaltado, era mais desenvolvido que o Sul, principalmente no que dizia respeito à indústria bélica. O saldo de mortos chegou a um total de 618.000 pessoas, excedente então à soma dos americanos mortos na Primeira Guerra Mundial, Guerra da Coreia e Guerra do Vietnã, que juntas totalizam cerca de 504.000. (EINSENBERG, 1982)

### 3.3 - O PÓS GUERRA

Após o fim da Guerra de Secessão, os estados do Sul ficaram devastados, incluindo as plantações de algodão. O território sulista é ocupado pelo Norte e as grandes plantações de um só proprietário passariam a desaparecer, dando espaço às pequenas fazendas. A escravidão dos negros seria declarada ilegal e acabaria junto com a guerra, na aprovação pelo Congresso da 13ª emenda à Constituição norte-americana.

Apesar disso situação dos negros não melhorou muito, no entanto, a partir de agora, eles poderiam ter trabalho assalariado, direito à terra, possibilidade de possuir alguma educação e direito ao voto. Iniciou-se um movimento inclusive, para que o negro livre tivesse direito às terras virgens ou a alguma das terras desmanteladas no pós guerra. Porém, a maioria deles não tinha condições para fazer qualquer investimento ou sequer comprá-las. Ou seja, a redistribuição de terra proposta por alguns políticos que daria a cada negro 40 acres de terra e uma mula, feita antes e depois da Guerra de Secessão, jamais se concretizou.

#### 3.3.1 A música do pós-guerra

Essa nova distribuição de terra era injusta e deixava os negros em total miséria, sendo que a grande maioria ainda tinha que trabalhar nas fazendas de algodão para garantir seu sustento. O que mudaria, entretanto, seria a forma de exploração e a estrutura de trabalho. Os negros deixaram de ser escravos, contudo, ainda trabalhavam em um sistema tão rígido que poderia até ser chamado de semi-escravidão. A denominação dos trabalhadores também mudaria, passando a serem chamados de *sharecroppers* (meeiros) ou arrendatários, assim como a dos proprietários, chamados *boss*, *bossman* ou *big boss*. A exploração era tão rígida nas plantações que os negros usavam a expressão *big boss* para representar a opressão de toda a sociedade branca.

Ser arrendatário ou meeiro significava poder possuir uma casa em um pedaço de terra e o direito de plantar nela, em troca de deveres ao proprietário. Metade do que produziam ia para os donos da terra e, se quisessem obter suprimentos ou alugar uma casa para viver, teriam que dar mais da produção a eles. Em porcentagem, cerca de 80 a 90% da colheita acabava indo para o *big boss* e os negros acabavam adquirindo uma dívida, na maioria das vezes, para a vida inteira. (HERZHARFT, 1989)

As dívidas eram quitadas com os chamados “acertos”, por meio dos quais o meeiro recebia o dinheiro que restava após esse acordo. Os donos, todavia, ficavam com os registros e acabavam muitas vezes aumentando o valor para que o meeiro pagasse mais. Ele não poderia discutir ou brigar, pois, caso o fizesse, seria expulso de sua terra.

Com toda essa mudança, a imagem dos negros acorrentados cantando as *worksongs* mudaria e daria espaço ao canto do homem solitário, puxando seu arado e sua mula nas plantações. Em substituição, a tradição dos *hollers* continuava sendo empregada. Segundo Herzharft,

às vezes, um som longo e tenso chamava o arrendatário do campo vizinho que lhe respondia com o contracanto. Esses chamados tomaram o nome de *hoolies*, *arhoolies* ou, mais frequentemente, *hollers*. (1989, p.22)

É preciso enfatizar que com o surgimento das primeiras fábricas do Sul e o aumento da natalidade após a Guerra de Secessão, não havia falta de mão de obra, uma vez que nem todos os negros buscavam as plantações como opção de trabalho. Nas cidades do Sul, eles trabalhavam em canteiros de obras ou como barqueiros. Desse modo, passou-se a desenvolver uma forte tendência migratória das plantações em direção às cidades da região, antecedendo uma migração mais intensa que aconteceria durante a Primeira Guerra Mundial, em direção ao Norte. Aspecto que será melhor tratado no próximo capítulo. Os trabalhadores que saíam das plantações, então, acabavam formando um subproletariado miserável, vivendo em cabanas às portas das cidades, entregues ao alcoolismo, prostituição e sem perspectiva de vida.

### 3.3.2 – A segregação no sul

*Alabama, Alabama, why you wanna be so mean?/ You got my people behind a barbwire fence/ Now you tryin' to take my freedom away from me*<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução: “Alabama, Alabama, por que você quer ser tão malvado?/ Você mantém meu povo atrás de um arame farpado/ Agora está tentando tirar a minha liberdade para longe de mim.” J.B. Lenoir, músico. Canção:

Com a saída das tropas nortistas do Sul, começava a surgir uma intensa revolta, o que Herzharft chama de “espírito de vingança” dos brancos sulistas para com os negros agora, por lei, considerados cidadãos iguais. (1989, p. 23-25) Próximo ao seu fim, a escravidão acaba servindo aos negros como uma espécie de garantia de sobrevivência. Não que eles não sofressem violência ou fossem assassinados quando escravos, mas justamente por serem necessários para a mão de obra e por cada vez mais essa mão de obra estar sendo reduzida, os patrões e os próprios brancos agiam de forma menos intolerante.

Porém, agora os negros já não eram mais escravos e surge nesse contexto uma das organizações terroristas mais famosas e que se mantém viva até hoje, a *Ku-Klux-Klan* (KKK). Com finalidade de eliminar os negros dos EUA para manter a soberania anglo-saxônica, os membros da KKK agiam queimando casas, igrejas, espancando, torturando e assassinando pessoas. No documentário da *BBC Four* sobre racismo, é apontado um número de cerca de 5 milhões de integrantes da KKK existentes à época.<sup>7</sup>

Quando chegavam a ter algum julgamento, eram absovidos na maioria das vezes por tribunais compostos majoritariamente por brancos racistas que fomentavam atos de violência contra os negros. Além disso, o índice de linchamentos no Estado do Mississippi aumentou, chegando a um número de 3500 e qualquer motivo, por mais fútil que fosse, servia de justificativa para tais agressões. Segundo Muggiatti:

Um negro que olhasse para uma mulher branca poderia ser acusado de ‘estupro’. Se um negro ia pedir a um branco um dinheiro que este lhe devia e por acaso tinha no bolso um pequeno canivete, ainda que fechado, podia ser acusado de ‘roubo a mão armada’. E isso, no Mississippi, podia valer ao negro prisão perpétua. (1992, p.19-20)

No ano de 1883, foi negado aos negros o direito de votarem, na medida em que a Décima Quinta Emenda, a qual o concedia, foi considerada inconstitucional. No mesmo documentário da BBC, menciona-se que, na hora de votar, eram criadas perguntas chamadas de “teste de alfabetização”, com o objetivo de dificultar o processo. Por exemplo: perguntavam a um branco o nome de seu país; a um negro faziam perguntas relacionadas à Constituição ou à indicação de emendas.

---

“Alabama Blues” (tradução nossa)

<sup>7</sup> “Racismo: Uma história”. Episódio: “Um legado selvagem” Documentário de 2007 exibido e produzido pelo canal britânico de televisão, *BBC Four*. Produção David Okuefuna, direção Paul Tickell.

Embora presentes em todo o país, as famosas “Leis Jim Crow”, as quais funcionavam com mais vigor no Sul dos Estados Unidos, serviram para reforçar a segregação racial, eliminando parte dos poucos direitos adquiridos após a Guerra de Secessão. Essas leis vigoraram até meados dos anos 70 e contribuíram para a discriminação de lugares aos negros dentro de ônibus, bem como para a segregação nas escolas, mercados e vários lugares do cotidiano.

Com essa segregação, um negro não podia frequentar o mesmo hotel que um branco ou beber do mesmo bebedouro. Nesse contexto, a música representa uma forma de expressar revelar os abusos sofridos pelos negros. No blues intitulado *Dead and Gone*, Julius Lester retrata o caso em que a metade do corpo de um menino fora encontrado no Rio das Pérolas, o qual servia como escoador de corpos de negros assassinados e linchados. A referida música ganhou bastante notoriedade porque na época, por volta de 1960, procurava-se por três ativistas dos direitos humanos, dentre eles dois brancos, que haviam desaparecido misteriosamente. Tal caso é retratado no filme de Alan Parker, “Mississippi em Chamas”, que mostra o total descaso de grande parte da população branca em relação aos negros e, principalmente, a condescendência das autoridades da época. Na canção *Dead and Gone*, Lester canta:

Pobre menino, morto e acabado/ Senhor, ele jaz em sua sepultura,/ Mas nunca praticou nenhuma ação má./ Peço ao Senhor/ Não deixe que o rio das Pérolas/ Seja tumba para o meu corpo. (LESTER apud MYRUS, 1970, p.61)

Outra relação entre a música e o contexto socio-histórico da época é evidenciada a partir de 1882, quando passou a ser permitido no Mississippi o uso de presos nas plantações de algodão. Esse cenário nos remete ao período da escravidão, em que negros acorrentados, sob a supervisão de mestres, trabalhavam cantando e não eram remunerados. Boa parte desses presos acabavam aprendendo mais sobre música na prisão. Tanto que alguns dos famosos *bluesmen*, os homens que tocam blues, eram egressos do sistema penitenciário, tal como Leadbelly, um dos mais importantes músicos da história do gênero.

### 3.3.3 O entretenimento do pós-guerra

Tanto no Norte quanto no Sul, surge um proletariado que demanda formas de entretenimento. Despontam, então, os músicos profissionais. O lazer no pós-escravidão acontecia em lojas de bebidas<sup>8</sup>, casas de prostituição e salas de jogos, estando a música

---

<sup>8</sup> Naquela época estava em vigor a “Lei Seca”. Por isso, as bebidas eram contrabandeadas

presente em todas elas, na maioria das vezes até com seu músico particular. Eram as chamadas *junk joints*, também conhecidas como *barrelhouses*, barracos de madeira que funcionavam como casa de concerto, salão de dança e bares. Nessas casas, os *bluesmen* estavam sempre bem vestidos e seu repertório era composto por baladas dos campos do Sul ou das cidades do Norte, adaptadas à música negra com as chamadas *blue-notes*, características do blues e que serão explicadas posteriormente. Vale destacar que as *junk joints* contribuíram para a popularização do blues em todo o delta.

Havia também o músico contador de histórias, o chamado *songster*, que vagava de vila em vila distraindo as pessoas em troca de comida, água, bebida ou um lugar para repousar. Esse músico se destacava pela qualidade do canto e da composição. Tais artistas tocavam também um instrumento para marcar o ritmo e fazer dançar. Inicialmente esse instrumento era o banjo ou o violino, mas, com o passar do tempo, passou-se a fazer uso do violão, que era mais leve, prático, barato e mais completo que os outros dois instrumentos. O violão propiciava a reprodução das *blues notes* com técnicas incorporadas com o tempo, como o *slide* (“deslizar”) ou o *bottleneck* (“gargalo de garrafa”) em que, segundo Muggiatti, “o músico dobrava as notas correndo ao longo da corda com um pedaço de metal, com uma faca, ou um gargalo de garrafa enfiado no dedo.” (1995, p. 13)

As temáticas das canções giravam em torno da vida dos negros, fazendo críticas à sociedade e tratando de assuntos do cotidiano, que variavam de acordo com cada músico. Muitas dessas baladas seriam mais tarde regravadas por brancos, sendo reconhecidas até hoje como clássicas da cultura norte-americana.

Um fato importante a ser destacado é que, em meio a esse contexto de opressão em que viviam os negros, fez-se necessária a afirmação de uma cultura que lhes fosse própria. Talvez por isso o blues tenha se tornado um gênero tão marcante e, de certa forma, inovador, justamente por tratar e retratar o cotidiano, não sendo apenas, segundo Hobsbawn, uma evolução musical, mas também social. (1989, p.66) O blues surge dos *songsters*, dos cantores das *gospel songs* (herdeiras das *spirituals*), dos negros na penitenciária que reproduziam as tradições de cantar vindas da escravidão, usando novamente a música para manter sua cultura viva. Surge dos *hollers* entoados pelos meeiros, do cantor solitário que narra sobre fatos da sua vida, dos músicos que cantavam em bares e casas de prostituição. Da necessidade de mostrar uma identidade. Da dor dos oprimidos e também da necessidade natural de diversão. O blues é o expressar dos sentimentos humanos mais intensos em forma de música.

### 3.4 - O AMADURECIMENTO DO BLUES

*Some people tells you the worried blues ain't so bad/ But it's the worst feelin' a good man' most ever had<sup>9</sup>*

O blues, com o tempo, foi ganhando forma. Como se pode ver ao longo desse trabalho, quando se trata de gênero musical, é inadequado dizer que ele “surge” como se fosse um passe de mágica. Na verdade, ele vai sofrendo um processo de maturação e mudança até chegar a uma forma mais definitiva. A seguir, encontram-se alguns aspectos mais teóricos do blues, como conhecido hoje em dia, tais como os instrumentos musicais mais utilizados. No entanto, não se sabe ao certo quando essas características foram determinadas. Cabe ressaltar também que esse trabalho não pretende se aprofundar nas características técnicas do blues, abordando apenas alguns dos conceitos essenciais do gênero.

#### 3.4.1 – Característica técnicas

Musicalmente falando, o blues é composto por certos padrões, utilizados para defini-lo e classificá-lo. A existência de 12 compassos<sup>10</sup>, por exemplo, o segundo verso necessariamente sendo uma repetição do primeiro, nunca chegando o cantor a cantar os 4 compassos de cada verso. Estas são algumas das características mais marcantes e mais usadas academicamente na tentativa de definir o gênero, o que pode até ser útil quando o assunto é estabelecer uma forma definida. Por outro lado, a desvantagem é que várias canções que seguem a tradição do blues, por assim dizer, acabam virando exceções e, por isso, são excluídas desse padrão. Tem-se, então, devido à quantidade dessas canções, muito mais exceções do que a própria regra. (BERENDT *et al*, 1975)

Entretanto, a existência das chamadas *blue notes*, ou nota *blue*, acaba sendo um gameta do estilo, caracterizando-o. Segundo Muggiati, essas *blue notes* corresponderiam a uma espécie de “resistência étnica, incapacidade – ou recusa do negro de aderir estritamente à tonalidade europeia.” (1995, p.12) Elas seriam uma adaptação da música da África Ocidental

---

<sup>9</sup> “*Alguns lhe dirão que este blues atormentado não é tão terrível/ Mas é o pior sentimento que um homem pode jamais experimentar.*” Robert Johnson, músico. Canção: “*Walkin' Blues*” (tradução nossa)

<sup>10</sup> Compasso é a divisão de um trecho musical em séries regulares de tempo. (MED, 1996, p.114)

- sua origem, que fazia uso dos quartos de tom (um quarto de um tom) - para os instrumentos de origem europeia, que raramente conseguem reproduzi-lo.

Alguns músicos chamavam as *blue notes* de “notas rebeldes” outros, de “*dirty notes*”. Teoricamente, elas são nada mais que a bemolização (representada graficamente por um ‘*b*’) das terceiras e sétimas notas de cada escala<sup>11</sup> podendo ser aplicada na quinta nota também. Ou seja, diminui-se em meio tom essas notas. Essas alterações acabavam causando certa estranheza para os “ouvidos não-iniciados” ao blues. Usando como exemplo a escala de Dó, que seguindo a escala maior não tem nenhuma alteração (bemóis, sustenidos, bequardos etc), a escala de blues ficaria (MUGGIATI, 1995):

Do	Re	Mi <sub>b</sub>	Fa	Sol	La	Si <sub>b</sub>
1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>

### 3.4.2 – Os instrumentos

Como retratado anteriormente, uma das características mais usadas para definir o blues era o fato de sua letra não preencher um compasso inteiro de cada verso, preenchendo, geralmente, a primeira metade. A outra metade costumava ser completa pelo chamado *break* (ou “breque”) instrumental. No início, quando o blues ainda não havia sofrido o processo de eletrificação, os instrumentos utilizados no *break* eram o violão (principalmente), o banjo, a gaita de boca ou qualquer outro instrumento que o *bluesmen* poderia confeccionar manualmente. Um exemplo disso seria aqueles feitos com tábua de lavar roupa (o *washboard*) em que o instrumentista tocava com a ponta dos dedos cobertas de dedais metálicos.

Além do violão, o músico poderia utilizar outro recurso geralmente feito pela harmônica (gaita de boca), onde o violão o acompanhava durante toda a música e, no momento do breque, usava também a gaita de boca pendurada ao pescoço. Assim, mesmo tocando sozinho, utilizaria sempre o recurso de duas vozes: o violão e canto e, durante o *break*, o violão e a gaita.

---

<sup>112</sup> Escala é a sequência de oito notas consecutivas guardando entre si determinados intervalos. (MED,1996)

Porém, não eram apenas estes os instrumentos utilizados nos *blues* do início. O *one-string* (uma espécie de berimbau), a rabeca (similar a um violino e bastante usada para animar as noites de festas na senzala), o *kazoo* (que possui um som similar, segundo Muggiatti, ao do pente com papel de seda), *Jew's harp* (espécie de mini harpa que utilizava o interior da boca como uma espécie de caixa de ressonância) e o *jug* (que era uma botija de barro ou de vidro que, soprada pelo gargalo, fazia sons graves de tuba) também se faziam presentes. (1995 p. 14-15)

#### **4 - UM NOVO BLUES**

*Oh baby, don't you want to go back to the land of California to my sweet home Chicago?*<sup>12</sup>

O blues, assim como todos os gêneros musicais, sofre influências de cada região onde é executado, sendo marcado por fatores culturais e sociais. Por causa disso, encontram-se no meio acadêmico diversas definições e tipos de blues. Como são muitos tipos e, não é o objetivo deste trabalho se aprofundar em cada um, foi escolhida a utilização de um modo de definição geral, mas que, de certa forma, abrange tais características.

O gênero, então, nessa definição geral, irá possuir basicamente três tipos: rural, urbano e clássico.

#### 4.1 - BLUES RURAL

O blues rural, que é base do gênero, surgiu no contexto das plantações de algodão e dos trabalhadores que embalavam suas sofríveis horas de trabalho com música, assunto mencionado no primeiro capítulo. Esse tipo de blues é chamado por muitos de blues denso, já que a poesia de tais canções era profunda, forte e essencialmente marcada pela interpretação intensa do *bluesman*.

As canções tratavam do cotidiano e, como o contexto histórico em que estavam inseridas era de grande opressão, grande parte de suas letras era triste e trágica, tal como a vida de muitos de seus músicos. Mas isso não era necessariamente uma regra. Muitos blues acabavam “rindo de si mesmos”, fazendo piadas e outros eram bastante críticos quanto às situações que estavam ocorrendo na época. Alguns poemas de blues falavam de doenças como a tuberculose ou a pneumonia, comuns naquele período, retratada, por exemplo, na música *Pneumonia Blues*, de Blind Lemon Johnson.

O amor e o sexo eram também temas comuns nas músicas. O amor era retratado na grande maioria das canções como infeliz, e eram usuais músicas de um homem deixado pela esposa ou se arrependendo por amá-la, já que tal sentimento trazia sofrimento. Na clássica canção de Skip James, *Devil's Got My Woman*, o cantor diz que “preferia ser o diabo a ser o

---

<sup>12</sup> Tradução: “*Oh garota, você não quer ir de volta à Califórnia, ao meu doce lar Chicago?*” Robert Johnson, músico. Canção: “*Sweet Home Chicago*” (tradução nossa)

homem daquela mulher.”<sup>13</sup> Ao mesmo tempo, o ato sexual era bastante retratado nas canções, em que o *bluesman* costumava mencionar seu vigor sexual ou fazer metáforas. Por causa disso, o blues era visto por muitos brancos como um gênero vulgar, na medida em que os cantores não tinham pudor para tratar de tais assuntos de forma madura e direta. Em um desses exemplos, *Copulatin’ Blues*, de Howard Johnson diz: “Venha comigo! Querida, dobre o joelho/ Não beba demais senão você vai gozar muito” (JOHNSON apud MUGGIATTI, 1992, p. 33)

O blues também era conhecido como “música do diabo” e a figura deste era tratada em diversas canções, como na própria canção de Skip James mencionada acima ou na famosa “*Me and My Devil Blues*” de Robert Johnson. Ele foi um dos músicos mais importantes da história do blues e o que carregaria mais lendas a respeito de sua música e um suposto pacto com o demônio feito em uma encruzilhada. Possuía uma audição aguçada e alguns dizem que, se um rádio estivesse tocando em um cômodo cheio de pessoas como música de fundo, ele seria capaz de memorizá-la, mesmo estando entretido na conversa. Até hoje, sua vida é um mistério, tal como sua morte, aos 27 anos, envenenado pelo marido traído de uma de suas amantes.

Alguns blues, porém, também tratavam de questões religiosas, sofrendo influência direta das *spirituals*, devido à linha tênue que separa ambos os tipos de canções. Outros tratavam bastante de meios de transporte, principalmente o trem, que se tornaria grande “parceiro” dos *bluesmen*. O trem não serviu apenas como meio de transporte, mas também, segundo Muggiatti, como uma espécie de “veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição” (1992, p.29). Nesse sentido, tinha relação direta com a própria música, na medida em que a própria voz e os instrumentos como violão e gaita e, mais tarde, o piano com o *boogie-woogie* serviriam para imitar os barulhos dos trens sobre trilhos em algumas canções.

Ironicamente, com o tempo, tais blues rurais foram perdendo a popularidade entre os negros, principalmente os jovens, como se não quisessem lembrar do passado de sofrimento e exploração.

---

<sup>13</sup> Original: “*I’d rather be the devil than be that woman’s man*” (tradução nossa)

## 4.2 - BLUES CLASSICO E BLUES URBANO

O blues chamado de blues clássico surgiu por volta da década de 20 nas cidades nortistas. Já o blues urbano resultou de diversas mudanças na sonoridade do gênero, influenciado pelas intensas mudanças sociais da época. A seguir vou abordar tal contexto com maior foco nesses dois tipos de blues. Além disso, destacarei como o blues foi se constituindo e se transformando até chegar ao que é hoje, bem como a forma com que irá influenciar a formação de outros gêneros, principalmente o rock n' roll.

## 4.3 - CONTEXTO HISTÓRICO

Se as *junk joints* foram uma das responsáveis pela divulgação do gênero no Delta, a intensa migração de negros para o Norte e suas consequências seriam algumas das responsáveis pela propagação do blues em todo país. Após a Guerra de Secessão, iniciou-se um intenso processo migratório de negros em direção à região, com vistas a fugir da segregação promovida pelos brancos no Sul dos Estados Unidos. Além do acirramento da segregação, outros aspectos viriam a influenciar fortemente esse deslocamento da população negra. A crise econômica, os acidentes naturais, a praga do algodão (causada pelo inseto *boll weevil* - que seria citado em várias canções de blues, como a *The Boll Weevil Song*) e o desenvolvimento dos meios de transporte foram fatores decisivos nesse processo.

Os jovens, sobretudo, iam à procura de trabalhos nas indústrias nortistas, que passavam por uma fase de crescimento gigantesco. Além disso, as indústrias pretendiam atrair trabalhadores dóceis e mão de obra barata. A migração intensificou-se com a Primeira Grande Guerra Mundial na qual estima-se que, entre os anos de 1910 e 1919, 460.000 afro-americanos saíram do Sul, número esse que nos anos de 1920 e 1929 aumentou para 770.000. (BERENDT *et al*, 1975) Esse processo migratório foi citado em várias músicas.

Quando chegavam ao Norte, todavia, não encontravam o paraíso ou mesmo a melhoria de vida tão sonhados. De fato, os problemas de moradia e a vivência em guetos superpovoados foram questões marcantes como consequência da intensa migração. Entretanto, apenas por possuírem um aumento no salário aliado ao sonho de fugir da pobreza e da segregação, fez com que esses negros continuassem indo em direção ao Norte, com a finalidade de tentar a sorte nas indústrias.

#### 4.3.1- O crescimento da indústria fonográfica

Juntamente com o desenvolvimento industrial, foi também com o fim da Primeira Guerra que o mercado de gramofones portáteis e o de discos começou a crescer, tornando o consumo acessível às camadas mais baixas da região Norte e do país. Isso levou as companhias de discos americanas (Victor, Decca, Columbia, Paramount, Okeh), as quais possuíam seus estúdios nas grandes cidades do Norte, a ampliarem sua produção - antes destinada apenas aos amadores da música clássica e popular. As cidades de Chicago e especialmente o Harlem, “bairro negro” de Nova Iorque que contava com um significativo aumento da população negra desde o início do século, seriam um dos principais palcos para o surgimento das novas tecnologias de gravação. Nesses lugares era comum encontrar cabarés, onde se tocava o blues como elemento nostálgico e de afirmação da urbanidade.

Vendo que seria esse um bom público para a venda de músicas do gênero, o diretor de orquestra negro chamado Perry Bradford grava em 1920 pela *Okeh* o primeiro registro fonográfico de blues com a música *Crazy Blues* por Mammie Smith.<sup>14</sup> Entretanto, apesar de ser considerado o primeiro registro de blues, cabe destacar que essa canção não foi de fato o primeiro registro fonográfico de um cantor negro. Anteriormente, já haviam sido feitas gravações de corais que cantavam as *spirituals*, como os *Fisk Jubilee Singers*. Assim como também não era a primeira gravação de Mammie Smith, que aconteceu em Fevereiro de 1912.

O fato é que *Crazy Blues* foi um verdadeiro marco na história do blues por não ter servido apenas como divulgação da cultura negra, mas também por ter sido feito para gerar grande identificação na população afro-americana tanto no Norte quanto no Sul, otimizando assim o lucros das gravadoras. O resultado disso foi um sucesso de vendas que, após um mês de lançamento do single, alcançou cerca de 75 mil exemplares. (BERENDT et al, 1975)

Com o êxito da gravação, passou-se a investir cada vez mais no mercado destinado à música negra, com as *classic blues singers* (cantoras que se apresentavam com orquestras de jazz) e, portanto, várias indústrias começaram a fazer séries destinadas ao público afro-americano. Primeiramente chamadas de *black records* e, mais tarde, de *race records*. Os

---

<sup>14</sup> Cabe-se ressaltar, porém, que apesar de ser o primeiro registro fonográfico de blues, o primeiro registro escrito aconteceu oito anos antes em 1912, pelo “auto intitulado” Pai do Blues, W.C. Handy, com o *The Memphis Blues*, uma adaptação de uma outra música feita pelo próprio Handy para a campanha eleitoral do prefeito Edward H. “Boss” Crump. O mais famoso dos registros viria um ano mais tarde, em 1913, também composto pelo “Pai do Blues” com o *St. Louis Blues*, que virou um dos maiores clássicos da história do gênero.

discos eram vendidos em bazares de vilarejos do Sul e, outros, até por correspondência. Assim sendo, a partir de 1922, todas as indústrias passaram a ter suas *racas series*.

#### 4.3.2 - Das *classic blues singers* às gravações do blues do sul

Com decorrer do tempo, esse “blues clássico” seria chamado de *vaudeville blues*, já que muitas dessas cantoras, assim como as músicas, tiveram como palco os teatros de *vaudeville*. *Vaudevillie*, segundo Herzhaft,

eram comédias musicais, espetáculos ambulantes do começo do século que percorriam os Estados Unidos durante o ano inteiro, erguendo sua barraca no meio de pequenos vilarejos ou das grandes cidades. Esses tent-shows apresentavam, entre duas vendas de remédios miraculosos, algumas peças jocosas do teatro espanhol, esquetes cômicos, números circenses, canções (em geral, trechos do music hall da época) e, no fim da noite, blues “profundos e dilacerantes”, que arrancavam lágrimas da assistência. Essas partes cantadas eram frequentemente atributo de cantoras, pois a voz feminina era vivenciada como mais emocionante. (1989, p.33-34)

Entretanto, apesar de não se negar a importância das *blues singers* na divulgação do gênero por terem aberto portas a ele, é importante enfatizar que era uma espécie de contradição serem elas as responsáveis por essa divulgação, principalmente quando se trata da relação com a música, já que era diferente do blues do Sul. Apesar de também terem vindo do Sul (ou de áreas pobres do norte), trabalhando como meeiras ou como proprietárias de cabarés, as cantoras adotavam vocais próprios dos *music halls*, ou seja, com um dictionário clara e destacada. As músicas possuíam temáticas diferentes do blues do Sul, muitas vezes compostas por terceiros para que fossem interpretadas.

Para a grande maioria delas, o blues era apenas uma oportunidade para chegarem ao estrelato, sendo que muitas acabavam fazendo fama nos teatros ou no cinema mudo. Com o tempo, suas vidas pessoais acabavam se tornando o foco, e, no fim, com exceção das melhores, caíam no esquecimento. Por causa disso, o público reclamava artistas mais próximos do blues que se tocava nos campos, com o qual se identificava mais.

As gravadoras, então, passaram a procurar desesperadamente por artistas do Sul que tocassem o blues. Essa procura se deu porque aquelas passaram por uma crise nas vendas, sendo as *racas records* as únicas que mantinham um padrão de venda com crescimento considerável, chegando ao ponto de os *vaudeville blues* não darem conta dos pedidos do proletariado negro. As companhias, para superar a crise da oferta, perguntavam em anúncios o que o povo gostaria de ouvir. Foi assim que em 1925 começaram as primeiras gravações com

músicos rurais apresentados às gravadoras através, na maioria das vezes, de comerciantes que conheciam bem os *bluesmen* locais.

Entre os anos de 1925 e 1926, as vendas dos *bluesmen* acabaram superando as das *classic blues singers*, levando as companhias discográficas a implantarem verdadeiras expedições atrás de novos talentos da música do Sul. Os chamados *talent-scouts* (olheiros) percorriam as cidades, anunciando nas rádios a intenção de gravar com músicos negros e também brancos, já que também queriam formar um mercado para a música country. As indústrias de móveis eram as responsáveis pela fabricação dos gramofones e pela produção dos discos. As gravações costumavam ocorrer em sótãos de fábricas, com um equipamento móvel, em que o músico gravava várias faixas em um dia.

Contudo, o pagamento feito aos *bluesmen* não era o suficiente para que eles pudessem viver de sua arte, pois o músico recebia apenas um valor fixo e todos os *royalties* iam para as gravadoras. Esse valor fixo podia chegar, no máximo, a 50 dólares e costumava ficar geralmente entre 10 e 30 dólares. (BERENDT et al, 1975) A gravação não garantia ao músico que seus discos virassem sucesso. Na verdade, muitas delas acabaram perdidas por não terem vendido o suficiente.

#### 4.4 - O CONTEXTO PRÉ-ELETRIFICAÇÃO

A queda da bolsa de valores estadunidense por conta da Crise de 29 foi responsável não apenas por mudar novamente a organização da sociedade norte-americana, mas também por trazer reflexos em todo o mundo e na própria música dos EUA. A economia americana vivenciou uma década de progresso e, em seguida, entrou um processo de queda do crescimento econômico até culminar com a crise. A intensa migração em direção ao Norte, que alcançou seu pico entre os anos de 1915 e 1920, sofreu uma queda significativa com esse colapso.

Mesmo que muitos negros tenham conseguido empregos, melhores salários ou simplesmente condições melhores de vida, a maioria só tinha encontrado miséria, desemprego e discriminação no Norte. Porém, poucos deles admitiam sua situação. Muitos acabavam mandando dinheiro, presentes, mesmo sem poder possuí-los, para impressionar a

família e os amigos, porque as cidades como Chicago eram vistas como “paraísos” para os negros do Sul.

Com a migração ao Norte, o blues também sofreu mudanças. Como os contextos estavam se transformando, as letras das canções passaram a tratar cada vez mais de amor em detrimento das questões sociais. Fora isso, os antigos versos que eram abertamente pornográficos, ganharam metáforas. Na questão da música, o blues daria espaço aos conjuntos, nos quais a guitarra aspirava à eletrificação, tocada com amplificadores (mesmo não havendo tanta tecnologia para tal) e, ganhando aos poucos, acompanhamento de piano (que estava em alta na época), bateria, baixo e uma segunda guitarra, abrindo via para o que seria mais tarde o blues elétrico do pós guerra.

As gravações na pós depressão também sofreriam mudanças. O desenvolvimento tecnológico e a melhoria das técnicas de gravação que ocorreram cerca de três anos antes da crise, foram os principais fatores para uma verdadeira revolução tecnológica na música. A falência, contudo, também alcançou as indústrias fonográficas. As antigas grandes concorrências que eram responsáveis pela quantidade de gravações de blues, deram espaço a dois grandes trustes, frutos da compra de gravadoras falidas. Os trustes eram formados pela *RCA Victor* e sua coleção de *Race Records* (chamada de *Blue Bird*) e uma associação entre *Columbia-Okeh*, *Brunswick-Belk-Collender* e *American Record Company*, que no final seriam compradas pela sociedade de rádio CBS. A partir daquele momento, a indústrias fonográficas interessaram-se por um mercado nacional que atingisse a todo país e por músicos que fossem versáteis e que estivessem dispostos a atingir “*coast to coast*”(costa a costa). Os perfis dos artistas, tal como a música, novamente mudam com outro grande acontecimento marcante na história dos EUA: a Segunda Grande Guerra Mundial.

Quando os Estados Unidos entraram na Guerra, em 1941, após o ataque japonês a *Pearl Harbor*, sua economia estava recuperada da crise sendo toda direcionada para tal evento. Esse redirecionamento se deu através do investimento em material bélico, bem como na mão de obra para trabalhar não apenas no campo de batalha, mas também nessa produção. Por causa disso, a migração em direção ao Norte, que tinha sofrido uma queda significativa na época da Grande Depressão, voltava a conhecer altos números e o proletariado negro responderia a esse novo chamado.

A possibilidade de emprego, que havia aumentado consideravelmente com a Guerra, provocou uma significativa mudança na população afro-americana do Norte, a qual se tornou, na sua maioria, urbana e empregada em indústrias. Além disso, a situação no Sul, devido à segregação ainda presente, estava tornando-se insuportável, o que contribuiu para o aumento da migração.

Assim, bairros inteiros de algumas cidades se tornaram negros, havendo uma nítida fronteira entre eles e os “bairros brancos”. Apesar de haver uma melhoria nos empregos, os guetos permaneceram, no que diz respeito à qualidade de vida, desprovidos de moradias, escolas, transportes e hospitais. Ali viviam metalúrgicos, empregadas, porteiros, dentre outros que viviam em condições, na maioria das vezes, muito precárias. Entretanto, ao mesmo tempo que a pobreza e as péssimas condições de vida aumentavam, crescia também o número de pessoas que faziam parte da chamada “burguesia de cor”: negros que adquiriram uma significativa melhora em suas condições financeiras, tornando-se decisivos na participação da luta em favor dos direitos civis que aconteceria mais tarde.

#### 4.5 - A ELETRIFICAÇÃO DO BLUES

A suspensão da gravação de discos, no que se chamou de *Petrillos'ban* (1943-1945), em razão da necessidade de economizar matéria prima marcou uma nova fase na música norte-americana. A maior parte dos *bluesmen* do pré-guerra desapareceu progressivamente dando espaço à corrente que vinha surgindo desde antes do início da guerra: a eletrificação do blues. A partir dos anos 30, vários guitarristas de jazz começaram a experimentar a amplificação elétrica. Ela dava aos solos clareza, definição e, principalmente, o volume que pouquíssimos guitarristas acústicos conseguiam alcançar. Com o blues não seria diferente. A primeira gravação de blues com guitarras elétricas aconteceu em 1932 com a música *Floyd's guitar blues* pelo guitarrista Floyd Smith. De 1945 em diante, a maioria das gravações foram feitas com esse recurso, que significou uma metamorfose gigantesca e uma renovação dos emigrantes negros do pós guerra. Em outras palavras, o blues continuou tratando do cotidiano e de preocupações com questões sociais, mantendo a tradição que veio desde o blues rural. Porém, a partir daquele momento, ganharia um novo aspecto que dava ao gênero um novo elemento, como se rejuvenescesse mais uma vez.

#### 4.6 - A INFLUÊNCIA EM OUTROS GÊNEROS

No documentário “*The Road to Memphis*” dirigido por Richard Pearce e um dos sete filmes da série de Martin Scorsese sobre blues, são mencionados o surgimento do rock n roll e a influência do blues nesse processo com a seguinte frase: “O rock n roll surge quando um branco decidiu tocar música de negro.” E, na verdade, por mais estranha que possa soar a frase, foi mais ou menos isso que aconteceu.

Como visto no tópico anterior, o pós guerra trouxe novidades ao blues: a eletrificação. E não apenas a música começava a mudar, como também a sociedade. O que antes era separado pelos antigos rótulos de *race music*, destinada apenas aos negros, ganhou interesse de alguns brancos, que começaram a gravar tais músicas.

Para amenizar esses rótulos, as gravadoras começaram a usar eufemismos como *ebony e rhythm & blues*. Porém o mais usado era a expressão *rhythm & blues*, que segundo Muggiatti,

era uma forma de blues urbano rápido, usando guitarras e eventualmente baixos eletrificados. Abria também a sua instrumentação para saxofones estridentes e roucos, imitando gritos e – contrariando a índole melódica do instrumento – ajudando a marcar o ritmo frenético da nova música. (1992, p.166)

No Sul, apesar de a segregação persistir fortemente até o final da década de 70, também era perceptível, no que diz respeito à cultura, que a separação entre brancos e negros não era tão delimitada. Evidentemente os negros influenciaram significativamente a formação da cultura sulista. Isso se fazia presente não apenas na música, mas também em traços culturais, tal como o sotaque. Os jovens brancos do Sul cada vez mais se interessavam pela música negra e os músicos de country (chamado de “*hillbilly music*” comumente denominado também de “música de caipira”) aceleraram seus ritmos, tomando como referência o *boogie woogie* e o *rhythm & blues*, com a finalidade de atender à demanda dos jovens brancos por novas músicas.

Esses jovens literalmente brincavam de ser negros por meio da utilização de letras de blues e danças aceleradas. Convidavam o público presente a experimentar o “*rock*” (balançar) e o “*roll*” (girar), expressões altamente difundidas na cultura afro-americana. Tanto que os primeiros sucessos de Elvis Presley eram classificados como *rockabilly*, uma mistura entre o *rock*, expressão utilizada pelos negros, e o *hillbilly*, o country, a música branca. Tais músicas

alcançaram às rádios, que recebiam manifestações de desagrado com tais canções. Alguns conservadores diziam que elas eram responsáveis pela perversão da juventude.

Todavia, era um movimento tão forte entre os jovens que tais tentativas acabavam sendo em vão. Aos poucos, as rádios possuíam mais e mais demandas dessas músicas e, mais tarde, também alcançaram a televisão. Esse novo gênero, que misturava música negra tocada por brancos veio a se chamar *rock n' roll*.

O blues rural, entretanto, não foi totalmente esquecido. A partir dos anos 60, ocorreu uma grande abertura às músicas folclóricas, principalmente as oriundas do Sul. Esse movimento teve início nos campi universitários onde grande parte dos jovens passou a rejeitar músicas como o *rock n roll*, consideradas muito comerciais, tendo como interesse principal fazer um tipo de música mais contestador e acústico. O *folk*, que na língua inglesa remete a povo, pretendia perpetuar tais tradições, tendo como um de seus ícones o músico Bob Dylan.

A partir daí, teve início um processo de redescoberta dos *bluesmen* do Sul, no que ficou conhecido como "*blues revival*". Artistas como Skip James, Son House dentre outros, por muito tempo esquecidos e ignorados, passaram a ser aclamados por multidões de jovens brancos em concertos e festivais.

Começou então um movimento, assim como o visto no Sul, de brancos de classe média vindos das universidades, que tentaram cantar os blues como os negros. A ironia dessa situação reside no fato de que por mais que tentassem interpretar e cantar da mesma forma que os antigos *blusmen*, eles não vivenciaram o sofrimento dos cantores negros de blues. Às vezes o cantor de blues chorava durante a sua interpretação, porque estava sentindo toda a emoção de sua música. Os brancos, entretanto, não eram vítimas da segregação, não foram escravizados e, comparativamente, muitos possuíam condições de vida excelentes. Além disso, grande parte dos cantores de blues urbano despreza a forma como esses blues rurais eram cantados e os encaravam como algo superado e acabado. O *blues revival*, então, rapidamente conheceu seu limite. Os jovens descobriram o blues elétrico. Músicos como The Rolling Stones regravaram blues famosos, tornando-se um dos responsáveis pela divulgação do gênero na Europa.

A diminuição da segregação, mencionada no início dessa seção, resultou da resistência negra, tanto no Sul quanto no Norte. Os negros passaram a aderir cada vez mais a movimentos cívicos que ganharam maior audiência no país e no mundo. Aos poucos, as leis

segregacionistas foram consideradas anticonstitucionais e os movimentos em favor dos direitos dos afro-americanos foram apoiados pela Casa Branca (sede do governo estadunidense).

Nomes como Martin Luther King tiveram participação efetiva em tais lutas. No entanto, devido às frustrações com a lentidão do processo, foram feitas manifestações mais radicais que defendiam o *black power* (ou o poder aos negros), tais como os “Panteras Negras” e os “Muçulmanos Negros” de Malcom X.

Os assassinatos de Malcom X (em 1965) e Martin Luther King (1968) provocaram um forte sentimento de revolta entre os negros. A fim de controlar a situação, o estado aprovou leis que visavam à igualdade, garantindo assim oportunidades de emprego e educação aos afro-americanos. A discriminação racial tornou-se, portanto, um crime. A população negra ganhou mais espaço na mídia, que passou a contratar apresentadores e repórteres negros, o que contribuiu para a valorização de sua imagem na sociedade norte-americana.

Com o *rock n roll* e a afeição dos brancos pela música negra, criou-se em uma parcela da população afro-americana um sentimento de rejeição aos negros que tocavam *rock n roll*. Podemos citar o caso do músico Chuck Berry, o qual foi vítima de preconceito por parte daqueles que contestavam a situação de artistas que, segundo Herzhaft, “brincavam de negros para divertir os brancos. (1989, p. 113)

Ao mesmo tempo, as tradições das *spirituals* da igreja com os gospels ainda eram presentes no cotidiano afro americano. A partir dos anos 60, começou-se a criar um movimento de uma nova forma de expressão, demarcando os limites da América branca. Segundo Herzhaft:

usava-se o tratamento de “irmão” (brother) e “irmã” (sister), e reunia-se em uma comunidade solidária e fraternal que brilhava pela alma (soul). Essa música soul, como começava a ser chamada, encontrava em seus pregadores, Wilson Pickett, Otis, Redding, Aretha Franklin e sobretudo o extraordinário James Brown, que personificava por si essa nova identidade negra. (1989, p.114)

A partir daí, as mudanças não parariam: do soul veio a disco, da disco veio o funky e o rap, mais tarde, o break e o smurf. O blues acaba sendo assim de extrema importância na formação de grande parte da música norte-americana, revelando-se essencial não apenas como válvula de escape ou como uma forma de demonstrar sentimentos intensos, mas também marcando presença na construção da identidade musical dos Estados Unidos. Sem

dúvida alguma, serviu como base para outros gêneros. Vale destacar, entretanto, que apesar de sua importância, sua história é pouco conhecida pelos jovens negros norte-americanos e, irônicamente, os que mais procuram saber sobre o gênero são os brancos, fazendo repetir o cenário do surgimento do *rock n roll*.

## **5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Desde o seu surgimento até os tempos atuais, o blues foi responsável por significativas mudanças na música, não apenas a norte-americana, sendo reconhecido como uma das principais influências da música popular em todo o mundo. Mesmo com tal reconhecimento, o blues deixou de ser popular entre o povo que o criou: os negros afro-americanos. Apesar de existirem artistas que ainda mantêm o gênero vivo e que continuam tocando e compondo blues, atualmente pouco se ouve falar sobre ele na mídia, contrariando suas origens humildes e virando um gênero das elites.

De fato, o blues do Sul composto pelos ex-escravos - que viraram meeiros - ou pelos *songsters*, não é mais usual. Surgiu em contexto de segregação, de saída de um período de escravidão, em que se fazia necessário para a construção da identidade por intermédio da manifestação musical e poética. Porém, à medida que os direitos dos negros americanos foram sendo conquistados, não se fez mais necessário o uso do gênero como expressão afro-americana. Aliás, o próprio uso do blues rural para os negros representava uma lembrança da segregação e de toda a dificuldade pela qual haviam passado. Ou melhor, momentos que queriam esquecer.

Mas então seria correto afirmar que o blues está morto? Não! Quero reiterar que ele não está morto porque sua história se mantém viva por intermédio daqueles que o tocam. Ainda que grande parte desses artistas sejam brancos e o público composto por jovens majoritariamente brancos interessados em saber sobre a história do gênero.

A herança do blues se mantém até hoje com seu colorido particular, devido às escalas e harmonias muito características. Apesar dessas mudanças no gênero, marcada pelas mudanças socio-históricas, o blues construiu ao longo dos anos e em diferentes estilos, uma sonoridade que ainda é percebida nos mais variados gêneros musicais. O que foi mudando ao longo dessa jornada foi a motivação para tocá-lo. Até hoje, o que é mais expressivo e crucial no gênero é a interpretação marcante de seu músico, bem como sua forte poesia inovadora e uma melodia repleta de sentimento.

## REFERÊNCIAS

BERENDT *et al.* **História do Jazz**. Tradução: Carlos Sussekind. Edição original. São Paulo: Abril Cultural, 1975. 196 p.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 134. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

CARDOSO, Ciro Flamirion S. **A afro-américa: a escravidão no novo mundo**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 192 p.

CHASE, Gilbert. **Do salmo ao jazz**. Tradução: Samuel Penna Reis e Lino Vallandro. 1ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1957. 674 p.

CLARK, Philip. **A guerra de secessão dos Estados Unidos**. Tradução: Jayme Brener. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1992. 32 p.

COLONIAL HILLIAMSBURG. **Slave Work Songs**. Disponível em: <http://www.history.org/history/teaching/enewsletter/february03/worksongs.cfm> Acessado em: 26/10/2012 às 18:45

EISENBERG, Peter Louis. **A guerra civil americana**. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. 175 p.

GIBNEY, A; SCORSESE, M; WENDERS, W. **Martin Scorsese Presents the Blues: The Soul of a Man** [Filme-vídeo]. Produção Alex Gibney e Martin Scorsese, direção de Wim Wenders. EUA, FOCUS MUSIC, 2003. DVD-VIDEO. 127 minutos. Color. Som.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. 1ª edição. Campinas: Papyrus, 1989. 139 p.

HOBBSBAWN, Eric J. **A história social do jazz**. Tradução: Angela Noronha. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1989. 337 p.

JACINTO, Thifani Postali & SILVA, Paulo Celso da. **Música e Folkcomunicação: o blues como manifestação afro-americana**. XII Trabalho apresentado na Conferencia brasileira de Falkcomunicação. Taubaté/SP, 2009.

KENNER, R; SCORSESE, M; PEARCE, R. **Martin Scorsese Presents the Blues: The Road to Memphis** [Filme-vídeo]. Produção Robert Kenner e Martin Scorsese, direção de Richard Pearce. EUA, FOCUS MUSIC, 2003. DVD-VIDEO. 119 minutos. Color. Som.

LINCK, Natália de Leon & SILVA, Ursula Rosa da. **Rivalidade cortês: relação de Henri Matisse e Pablo Picasso entre os anos de 1906 a 1910**. Trabalho apresentado no XXI Congresso de Iniciação Científica/Universidade Federal de Pelotas. Pelotas/RS, 2010.

MANSON, Antony. **Artistas Famosos: Picasso**. 1º ed. Callis, 2010. 30 p.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4º ed. Brasília: Musimed, 1996. p.114247 p.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: Da Lama À Fama**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. 221 p.

MYRUS, Donald. **Baladas, blues e música jovem**. Tradução: Márcio Cotrim. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1970. 98 p.

NARO, Nancy Priscilla S. **A formação dos Estados Unidos: o expansionismo americano, quem é o cidadão nos EUA, a escravidão e guerra civil**. 6ª Edição. Editora Atual, 1987. 73 p.

OKUEFUNA, David; TICKELL, P. **Racismo: Uma história – Um legado selvagem**. [Filme-vídeo]. Produção David Okuefuna, direção Paul Tickell. Inglaterra, BBC FOUR, 2007. DVD-VIDEO. 60 minutos. Color. Som

POLLARD, S; SCORSESE, M. **Martin Scorsese Presents the Blues: Feel Like Going Home** [Filme-vídeo]. Produção Sam Pollard e Martin Scorsese, direção de Martin Scorsese. EUA, FOCUS MUSIC, 2003. DVD-VIDEO. 110 minutos. Color. Som.

REVISTA NACIONAL GEOGRAPHIC. **A História do Blues – Uma Viagem Ao Berço da Música Negra Americana (em português)** n° 49, ano 5. Maio 2004, São Paulo. 144 p

SABLOSKY, Irving L. **A música norte-americana**. Tradução: Clóvis Marques. Edição original. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 190 p.

SCHIMDT. M. **Nova História Crítica**, 7ª série. Editora nova geração. São Paulo. 2007. 840p.

SOUZA, Marina de Melo e. **África e Brasil africano**. 2ª edição. Editora Ática, 2008. 175p.