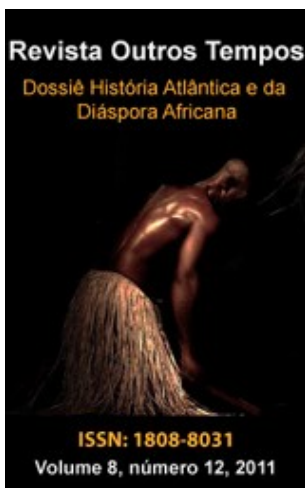


**BLUES: Manifestação e inserção sociocultural do negro no início do século XX<sup>1</sup>****BLUES: Sociocultural manifestation and insertion of the black people in the beginning of the 20th century;**

MARCOS SORRILHA PINHEIRO  
Prof. Dr.- Universidade Estadual Paulista-Unesp  
Franca, São Paulo-Brasil  
[jaca\\_rp@yahoo.com](mailto:jaca_rp@yahoo.com)

FRED MACIEL  
Mestrando PPGH-UNESP/ Bolsista FAPESP  
Franca, São Paulo-Brasil

**Resumo:** O presente artigo tratará a respeito das origens do *blues* e seu desenvolvimento no início do século XX nos Estados Unidos. Nascido nas canções entoadas durante o trabalho nas plantações de algodão no sul do país, o blues apareceu como uma manifestação cultural e social própria do negro diante da segregação e da situação opressora. Seguindo a interpretação de cotidiano estabelecida por Michel de Certeau, propõe-se que o surgimento do *blues* relaciona-se com as táticas criadas por negros como forma de sobreviver à estratégia estabelecida pela ordem político-econômica vigente. Relatando temas cotidianos e fantasiosos, as canções de blues, bem como seus cantores (os *bluesmen*), foram um importante passo na representação e na consolidação de uma cultura afro-americana. Cultura esta que até hoje tem seus espaços consolidados na sociedade estadunidense.

**Palavras-chave:** Blues. Cotidiano. Táticas. Estratégia. História afro-americana.

**Abstract:** This article will deal about the origins of the blues and its development in the early Twentieth century in the United States. Born in the songs intoned during the work on the cotton fields in the South, the blues appeared as a cultural and social manifestation of the black man in front of segregation and oppressive situation. Following the everyday life interpretation established by Michel de Certeau, it is proposed that the emergence of the blues has to do with the tactics created by blacks as a way to survive the strategy established by the economic and politic order established. Reporting daily topics and fanciful, the blues songs and singers (the bluesmen) were an important step in the representation and consolidation of an african-american culture. Culture is that until now has consolidated its space in American society.

**Keywords:** Blues. Everyday Life. Tactics. Strategy. African-american History.

---

<sup>1</sup> Artigo submetido à avaliação em 180/9/2011 e aprovado para publicação em 25/11/2011.

## Introdução

Em seu clássico livro de 1976 *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*, Sidney Mintz e Richard Price advogavam a favor da construção de uma nova interpretação a respeito da formação da chamada cultura afro-americana que levasse em conta não apenas os mecanismos institucionais da estrutura escravocrata da América colonial, mas também as diversas possibilidades de encontros culturais existentes entre senhores e escravos. A crítica dos autores se direcionava à maneira estanque pela qual a sociedade colonial era tradicionalmente analisada, estabelecendo dois nichos culturais sedimentados e resumidos entre brancos livres e negros escravos. Segundo essa ótica, a cultura branca, mais homogênea e institucionalizada, teria recorrido a mecanismos opressores para estabelecer um constante exercício de “americanização” dos escravos.

Na via oposta, Mintz e Price vislumbravam que qualquer abordagem acadêmica que buscasse compreender o surgimento de uma cultura crioula<sup>2</sup> deveria se focar muito menos nas instituições e mais no espaço de interlocução que existia entre os dois nichos sociais. Assim, os autores apostavam nas diversas formas de encontros entre cidadãos livres e escravos que resultaram no surgimento de uma cultura muito mais complexa e interseccionada do que aquele modelo de “americanização” do negro. Segundo afirmaram,

Creemos que o monopólio do poder exercido pelos europeus nas colônias escravagistas teve uma forte influência nas maneiras como foram mantidas as continuidades culturais e sociais da África, bem como nas maneiras pelas quais foi possível a ocorrência de inovações. Mas devemos também enfatizar os problemas enfrentados pelas classes senhoriais no controle dos escravos e na consecução dos objetivos a que se destinavam as economias das colônias agrícolas de base (MINTZ; PRICE, 2003, p. 44).

Em meio a esses problemas enfrentados, “os escravos teriam encontrado oportunidades para arquitetar e manter seu estilo de vida” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 44). Dessa maneira, os autores compreendem que o papel do escravo na formação da própria cultura americana (crioula) é muito menos passivo do que o modelo anterior propunha. A concretização de tal estilo de vida poderia ser verificada nas relações ocorridas no dia a dia da colônia, como na divisão do trabalho, no artesanato, no comércio, entre outros. Conforme segue,

---

<sup>2</sup> Segundo Robin Blackburn (2003, p. 39), crioulo (*criollo*) é um termo que deriva da palavra *criada* em espanhol. Assim significa tudo aquilo nascido, amamentado da América. Nesse sentido, dá vazão à existência de uma cultura que, ainda que possua elementos exógenos, seja especificamente americana, não encontrando correspondência em outros lugares.

[...] qualquer reflexão sobre a música, a cozinha, o folclore, a dança ou a fala do sul dos Estados Unidos deve deixar claro que isso é tudo menos um exemplo perfeito de europeus que tenham “americanizado” com sucesso seus escravos, pelo simples fato de deterem o monopólio do poder sobre eles (MINTZ; PRICE, 2003, p. 52-53).

Justamente por se proporem a uma abordagem antropológica sobre o tema, os autores apostavam que o estudo das relações produzidas no cotidiano, seria capaz de trazer à tona uma nova imagem sobre o nascimento da cultura afro-americana. Porém tal afirmação pode resultar em uma interpretação despolitizada das relações estabelecidas entre senhores e escravos, como se o encontro cultural ocorresse de maneira espontânea.

Desse modo, a proposta deste artigo é compreender como o *blues* se apresenta como um essencial objeto para a reflexão a respeito da importância do cotidiano na formação da cultura afro-americana. No entanto, para realizar tal exercício, recorrer-se-á ao conceito de cotidiano elaborado por Michel de Certeau e exposto na obra *A invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer* (1994). A opção por essa leitura obedece a duas demandas.

Primeiramente, oferece uma interpretação das relações estabelecidas no cotidiano onde os consumidores (dominados) não são vistos como simples agentes passivos que tão somente ingerem aquilo que lhes é imposto pelos produtores (dominantes). Nesse sentido, ao consumir a cultura, as diretrizes e as leis produzidas pelos dominantes, os consumidores o fazem de maneira ativa, convertendo-se, também, em produtores.

Contudo, essa produção não ocorre de maneira racionalizada, expansionista, centralizada e espetacular como o é na difusão do sistema social predominante. Ao contrário, ocorre de maneira astuciosa, dispersa, silenciosa e quase invisível. Por isso, a produção do consumidor não “se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem economicamente dominante” (CERTEAU, 1994, p. 39).

Segundo defende Certeau, as elites produtoras de linguagem possuem estratégias de difusão de seus padrões de comportamento normativo, enquanto os consumidores desenvolvem táticas de apropriação dos mesmos. Muito longe de ser um movimento despolitizado, tais táticas têm por objetivo a sobrevivência do grupo social diante da rigidez das regras estabelecidas para a convivência cotidiana. Destarte, o cotidiano não é visto como aquilo que é banal e corriqueiro, mas sim como aquilo que oprime e, por isso, exige a criação de táticas de sobrevivência que se dão em sua apropriação.

Assim, ao analisarmos a sociedade escravista, podemos compreender os senhores enquanto produtores de padrões de comportamento normativos e os escravos como seus consumidores. Nesse sentido, ao se apropriarem dos valores impostos por seus senhores,

subverteram os códigos vigentes de maneira a conseguirem implantar um sentido próprio sobre tais. Aqui, a proposição de Certeau se apresenta como uma ferramenta muito útil e diferenciada, pois, como já se observou, a apropriação não se dá num sentido de negar ou romper com os códigos vigentes, mas sim de subvertê-los, o que nos leva à compreensão de que a resistência ao grupo dominante não precisa ser manifestada em forma de rupturas ou rebeliões, mas na maneira criativa de se apropriar de seus costumes e regras. Subverter a lógica do senhor é uma forma de resistir e sobreviver a ela.

O mais interessante dessa proposição é o fato de que as táticas, à medida que se replicam de maneira difusa no cotidiano das relações e estabelecem certos padrões, podem vir a ser racionalizadas e centralizadas pelas elites formadoras de linguagens e transformadas em novas estratégias. No caso do *blues*, como veremos adiante, não há como pensar isso sem se levar em conta o surgimento dos *spirituals* e a sua posterior apropriação pelas Igrejas protestantes. Igual análise pode ser feita em relação à formação das *big bands*, do *cool jazz*, entre tantos outros.

A segunda demanda atendida pela conceituação de Certeau é que ela possibilita compreender a dinâmica da estratégia/tática para além da sociedade colonial, algo que se apresenta como uma barreira nas interpretações de Mintz e Price. Assim, a relação de consumo ativo pode ser também estendida ao período pós-abolição nos Estados Unidos, onde o *blues* continuaria a operar maneiras de resistir à institucionalização das relações cotidianas. Tais interpretações norteiam o texto que aqui segue.

### **Escravidão nos EUA: Algumas considerações**

Como apontam vários estudos, o primeiro navio com escravos aportou nos Estados Unidos em 1619, na então colônia da Virgínia. Poucas décadas depois, a escravidão já era elemento constituinte de praticamente todas as colônias e caminhava para uma institucionalização cada vez maior.

Como se sabe, o trabalho livre teve papel de destaque nas colônias britânicas da América do Norte, atingindo cerca de 2/3 de toda a mão de obra colonial. No entanto, o trabalho compulsório também possui o seu lugar na História dos Estados Unidos. Dentre eles, encontra-se primordialmente a servidão e a escravidão. Até meados do século XVIII, estima-se que cerca de 10% a 15% da população branca teria vivido na servidão forçada e sem remuneração. Muitos dos imigrantes que chegaram às colônias inglesas nesse período somente fizeram possíveis suas viagens por conta de acordos de servidão realizados ainda no

continente europeu. A grande maioria trocava a passagem de ida para o Novo Mundo por um período de servidão que podia variar entre dois e sete anos. Assim, amortizavam a dívida consolidada com o seu próprio trabalho e por isso ficaram conhecidos como *amortizadores*. Estima-se que aproximadamente 70% de toda a imigração foi formada por trabalhadores dessa categoria (APTHEKER, 1967)<sup>3</sup>.

Porém, seguramente foi a escravidão negra quem protagonizou as relações de trabalho compulsório e se converteu, conseqüentemente, em alternativa à servidão. Aos poucos, a servidão branca foi perdendo espaço, principalmente nas colônias do sul, justamente porque o uso da mão-de-obra africana parecia de maneira crescente mais vantajosa e rentável; além do constante fluxo de escravos que chegavam, contribuindo para a disseminação das práticas escravistas<sup>4</sup>.

Por conta disso, a grande presença de escravos, de maneira mais concentrada na região Sul, fez com que legislações a respeito fossem criadas, a fim de evitar qualquer tipo de ajuntamento ou reunião de escravos africanos. Em 1712, por exemplo, um código escravista foi estabelecido na Carolina do Sul, limitando ainda mais as ações dos negros. Estava provado o temor por uma rebelião, devido à grande porcentagem de cativos naquela sociedade. Mesmo com a independência na segunda metade do século XVIII, a situação da escravidão nos EUA não mudaria. Como bem lembra Leandro Karnal (2008, p. 66), “os ventos da liberdade de 1776 tinham cor branca [...]”.

Dessa maneira, no século XIX, o regime escravocrata ainda era corrente nos Estados Unidos, especialmente na já mencionada região sul do país, reduto das produções de algodão e tabaco, tendo os estados da Virgínia e Geórgia como maiores exemplos. Nessas localidades, o escravo negro ainda era tido como um bem valioso e a sua posse em grandes quantidades simbolizava uma posição de prestígio social de seu proprietário. Como atenuante, partia-se da premissa de que brancos e negros nunca poderiam conviver em harmonia, o que reforçava a escravidão, já que, de acordo com os adeptos dessa linha de pensamento, nada poderia ser feito com os negros, caso ficassem livres.

O que era nítido nessa situação e nesse contexto eram as dependências econômicas quanto à escravidão. Inserida em uma rede de mercado econômico, seu comércio mobilizava

---

<sup>3</sup> Ainda segundo Aptheker, outro tipo de servidão comum na América do Norte foi aquela composta por *aprendizes*. Os *aprendizes* eram crianças pobres que trocavam o seu aprendizado pela servidão que duraria até os vinte e um anos de idade.

<sup>4</sup> Essa preferência pela escravidão negra pode ser acompanhada pela evolução dos números de escravos levados para as colônias britânicas da América. Do início da colonização efetiva dos EUA (1607 – data da refundação da Virgínia) até meados do século XVIII (1740), aproximadamente 500 mil escravos chegaram a portos britânicos na América. No entanto entre 1741 e 1810 esse número foi de 1,5 milhões de escravos. Cf. ALENCASTRO, 2000, p. 43.

milhões de dólares. Ou seja, quanto mais se dependia do escravo, maior era o esforço para mantê-lo nessa posição<sup>5</sup>.

Segregado socialmente e impossibilitado de se defender, diante dos preconceitos sugeridos por seus senhores, o negro adotou várias formas de resistência, entre elas a criação de uma estrutura cultural que valorizava elementos relacionados à sua origem étnica e se diferenciava daquela estabelecida pelos seus senhores. Assim, reforçou sua maneira de pensar, de sentir e de se relacionar com o sagrado, retomando aspectos culturais que sua memória africana ainda guardava (JACINTO, 2009). Resistir não é apenas rebelar-se e romper com o poder dominante, mas também pode ser configurado em ressignificações da própria estrutura de poder, permitindo a introdução de novas formas de sociabilidade dentro da mesma.

Chegando a terras desconhecidas, os negros adotaram como alternativa ao sofrimento (desmantelamento familiar e liberdade cerceada) a reelaboração da cultura que traziam consigo, de maneira especial a música. Estava aberto um rico campo de influências culturais que marcaria profundamente a história dos Estados Unidos. O *blues* é um exemplo disso.

### **O nascimento do *blues***

“O blues nasceu com o primeiro escravo negro na América”. Com essa afirmação, Roberto Muggiati (1995) tenta expressar a essência da origem do *blues*. Ainda que carregado de um sentido poético, o autor tenta demonstrar que, mais do que um estilo musical, o blues é uma representação e ferramenta cultural de afirmação do negro diante da sociedade colonial e uma forma de se introduzir perante esta.

Retirada a carga dramática estabelecida por Muggiati, é verdade que o *blues* possui relação com o processo de resistência negra e a formação de uma cultura afro-americana diretamente vinculada aos escravos. Como herança de seu continente, os negros recorriam aos gritos (*hollers*), expressão primal que sofreria alterações e mutações no cotidiano escravocrata. Usada única e exclusivamente como ferramenta de trabalho, já que o negro tinha quase todos os meios de lazer e ócio privados e interditados por seus senhores. Até mesmo o uso de instrumentos musicais era inicialmente proibido, uma vez que os proprietários brancos tinham o receio de que sua fabricação e uso poderiam fomentar rebeliões e levantes. Portanto,

---

<sup>5</sup> A reificação do negro africano na América foi fator constante durante séculos. Em decorrência desta, o preconceito racial abalou de maneira marcante as sociedades, trazendo reflexos até os dias atuais.

a voz se apresentava como o único e principal instrumento musical do negro e meio de expressão de suas tradições.

Esta informação sobre os instrumentos é fundamental para que se compreenda o *blues* como uma musicalidade afro-americana. Uma vez privados de tocar seus próprios instrumentos, os negros norte-americanos passariam a utilizar os instrumentos de seus senhores, porém, utilizando-os à sua maneira e recorrendo, por exemplo, à adoção de escalas pentatônicas, típicas do improviso na música. Nesse sentido, seguindo a interpretação de Certeau, diante da estratégia dos brancos em abolir os instrumentos de menção africana, os escravos negros estabeleceram táticas que subvertiam a lógica do dominador tocando seus instrumentos de maneira distorcida. Algo semelhante ocorreu com a utilização do canto.

Privados do lazer, a musicalidade encontrou o seu espaço em um dos únicos ambientes de convivência coletiva: o trabalho. Durante a lida no campo, canções eram entoadas para cadenciar o seu ritmo ou simplesmente para amenizá-la, tornando-a menos dolorosa e sofrível aos negros africanos. Eram os *field hollers* (ou *work-songs*), cantados tanto pelos feitores, de acordo com os movimentos e ruídos das tarefas (levantamento de cargas, batidas de ferramentas etc), quanto pelos próprios escravos que tentavam tornar a atividade menos maçante. O interessante é que esse sistema de cantoria laboral obedecia ao esquema antifonal de cântico, típico das sociedades africanas (JONES, 1967). Assim, enquanto uma voz entoava um verso, o coro era feito pelos outros trabalhadores. Inicialmente eram entoadas em línguas africanas pertencentes aos macrogrupos étnico-linguísticos, banto e iorubá. Posteriormente, devido à convivência com os fazendeiros e seus funcionários, ocorreu uma mescla com palavras em inglês. Uma manifestação quase primitiva, mas extremamente sentimental e sempre rítmica. Ademais, “estas canções ajudavam a amenizar e racionalizar o trabalho e o tornavam mais rentável” (MUGGIATI, 1995, p. 9), uma vez que, de certa forma, os escravos estavam sob controle e em suas devidas ocupações, tranquilizando também o proprietário e senhor de escravos, que as ouvia e garantia que o trabalho estava em seus conformes.

Existem outras interpretações e hipóteses quanto à origem do *blues*. Para alguns pesquisadores, ao invés das plantações, seria no espaço das manifestações religiosas que encontraríamos decisivamente a composição do mesmo. Aqui, destacam-se os *spirituals*, canções criadas pelos negros a partir de histórias e passagens da Bíblia. No século XIX, com a chegada de verdadeiras levas humanas oriundas da África, a evangelização foi um dos meios, senão o principal, de introdução à “cultura branca” por parte dos americanos. Assim como as canções e, também por sua forte vinculação, a religiosidade e os cultos de origem africana eram estritamente proibidos, o que de alguma maneira poderia ter influenciado nas críticas

presentes em versos cantados por negros na época. A canção a seguir ilustra um pouco desse sentimento:

White man use whip  
White man use trigger,  
But the Bible an Jesus  
Made a slave of the nigger (OLIVER, 1998, p. 8)<sup>6</sup>.

O que chama bastante atenção é o fato de que, assim como os *field hollers*, os *spirituals* também obedecem ao esquema de chamados e respostas em suas canções, sendo o sistema antifonal de cântico, permitindo a constante inclusão de improvisos por parte de seus participantes (ANNANIAS, 2008, p. 56). Por isso, é bem possível que os *spirituals* sejam também uma derivação das *work-songs*.

Retornando ao que parece estar mais próximo das origens do *blues*, os gritos eram também uma forma de comunicação entre os negros nos campos do sul estadunidense. Muitas canções evoluíram e derivaram a partir deles. Além do ambiente de trabalho escravo, esses gritos e cantos eram ouvidos nas cidades, onde o anúncio de produtos e serviços era feito por vendedores ambulantes negros. Aponta-se também que a raiz do cantor de *blues* está vinculada à tradição do chamado *griot*<sup>7</sup>, uma espécie de músico africano que, por meio de sua voz, exercia uma função religiosa e social nas tribos da costa ocidental da África, região esta de origem de grande parte dos negros escravos da América.

Essa base cultural africana desenvolvida na América reflete padrões típicos de certas sociedades, até mesmo na musicalidade. Enquanto teoria musical, a base do *blues* está na chamada *blue note*, que ocorre na terceira e na sétima (posteriormente na quinta) notas da escala musical. Ou seja, na tonalidade de Dó maior, o Mi e o Si eram bemolizados, isto é, diminuídos de meio tom<sup>8</sup>. O *blue note* é uma representação bastante clara da utilização de táticas perante as estratégias, uma vez que tais modificações e adequações podem representar uma resistência étnica do negro em aceitar e aderir de maneira estrita à tonalidade europeia. Assim, o *blue note* é uma nota de passagem, que se insere na escala da música original, não rompendo com a sua estrutura, mas trazendo uma sonoridade própria e se aproximando da estrutura microtonal da musicalidade africana.

---

<sup>6</sup> O branco usa o chicote / O branco usa o gatilho / Mas a Bíblia e Jesus / Fizeram do negro um escravo. Este germen de crítica e rebeldia marcaria toda a história do *blues* e estaria presente em inúmeras letras e versos de músicas.

<sup>7</sup> A figura do *griot* está igualmente associada às tradições orais de vários povos africanos, sendo símbolo de todos aqueles que contam histórias, cantam décimas e demais personagens e atores sociais depositários de histórias, tradições e testemunhos.

<sup>8</sup> C D Eb F G A Bb. Ver Muggiati, 1995, p. 12. Ademais, no período de sua criação e uso, as *blue notes* eram chamadas por alguns de notas rebeldes ou de notas sujas (*dirty notes*).



Em sua estrutura musical, o *blues* se fixou em uma forma rigorosa, muito comum nas músicas: doze compassos, divididos em três partes iguais, aplicado no esquema A-A-B, com acordes diferentes sublinhando cada parte. Quase sempre o segundo verso repete o primeiro. Como exemplo, a música *Dry Well Blues*, de Charley Patton, a seguir:

I ain't got no money and I sure ain't got no hope  
I ain't got no money and I sure ain't got no hope  
...come in, furnished all the cotton and crops<sup>9</sup>.

Assim, o *blues* estava nascendo como resposta às segregações sofridas, e igualmente como uma manifestação cultural própria, necessária no cotidiano de toda sociedade. Como retrata Roberto Muggiati (1995, p. 14), “misturando o seu grito primal com as canções de trabalho e com as canções de ninar, com a harmonia dos hinos religiosos e com a estrutura das baladas, o negro americano chegou ao blues, sua principal forma de expressão”.

O *blues* possui outra peculiaridade quanto à sua musicalidade: a parte cantada das letras nunca preenche completamente os quatro compassos de cada verso. De maneira geral, apenas a primeira parte do verso é preenchida; a outra metade normalmente é completada por um *break* instrumental, seja ele de violão, gaita, banjo ou outro instrumento fabricado artesanalmente e que facilmente poderiam ser transportados.

Quanto ao termo “blues”, várias interpretações já foram publicadas e defendidas. A mais corrente provém da expressão *to look blue*, comum desde meados do século XVI e usada no sentido de sofrimento por medo, tristeza, ansiedade ou depressão. No século XVII, outro termo, *blue devils*, designava espíritos maléficos, mas este termo, no fim do século XVIII, passou a ser usado para simbolizar um estado de depressão emocional. Portanto, a origem do termo “blues” não é precisa, porém, ainda que não possuísse um caráter musical, o termo, com todas as suas conotações melancólicas e depressivas, já era difundido entre os negros. Em seu sentido atual, o termo “blues” parece ter sido de uso corrente a partir de meados do século XIX.

A respeito do gênero musical, a origem parece ser mais detalhada e delimitada. O primeiro *blues* foi publicado em 1912 por W.C. Handy. Sua criação, *The Memphis Blues*, marcou o início do referido estilo musical. Contudo, o mais famoso *blues* do início do século XX – e talvez o mais conhecido de toda a história do *blues* – foi composto em 1914, também por W.C. Handy: *St. Louis Blues*, um clássico que atravessou gerações.

---

<sup>9</sup> Eu não tenho nenhum dinheiro e com certeza não tenho nenhuma esperança/ Eu não tenho nenhum dinheiro e com certeza não tenho nenhuma esperança/... entre, pois todo algodão e colheita se foram (tradução livre).

Na década seguinte, o *blues* começava a se difundir: a inserção na era da comunicação em massa se iniciava e se cristalizava o *blues* urbano clássico. O primeiro registro fonográfico de um *blues* ocorreu em 1920, com a gravação de *Crazy Blues* por Mamie Smith. O êxodo das populações negras do sul para as grandes cidades do norte, como Chicago e New York, fez com que o *blues* experimentasse outra inovação: o início da revolução tecnológica. De acordo com censos do início do século, estima-se que em 1920, na cidade de Chicago, aproximadamente 110 mil negros faziam parte da população, dos quais mais de 90 mil tinham origem em outro estado, principalmente do sul (MUGGIATI, 1995, p. 18). A crise econômica, as pragas do algodão, os acidentes naturais e o desenvolvimento dos meios de transporte foram os motivos dessas migrações.

A Primeira Guerra Mundial demandou uma mão-de-obra suplementar à existente na região. Desse modo, os negros foram atraídos para o deslocamento à região de Chicago, onde a discriminação e o preconceito racial eram menores. Estando em uma cidade mais industrializada e desenvolvida que o agrário sul do país, as possibilidades de progresso musical dos *bluesmen* negros eram maiores. Juntamente com isso, uma nova tecnologia de reprodução sonora baseada no gramofone abriu o mercado do disco. Além disso, várias rádios e gravadoras perceberam o potencial dos *race records*, discos e músicas cantados por negros e destinados a eles. Definitivamente o *blues* trilhava seu ambicioso caminho rumo à influência e sucesso por todo o território estadunidense.

### **Território, identidade e criação cultural**

O berço do *blues* é o Delta do Mississippi<sup>10</sup>, não na região de New Orleans, mas sim próximo a Vicksburg. Dita região forneceu ricas terras para as plantações de algodão, todas baseadas no trabalho escravo. Mesmo com a abolição da escravidão em 1863, vários negros continuaram a trabalhar nas lavouras, só que em outra modalidade de trabalho compulsório, como meeiros (*sharecroppers*). Porém, referido sistema era igualmente opressor e rígido. O fim da Guerra Civil e a consequente ocupação do sul pelos nortistas também interferiu no processo, uma vez que estes últimos levaram à divisão das grandes propriedades. Contudo, é de se ressaltar que uma real distribuição de terras, como fora evocada por alguns durante a Guerra de Secessão, nunca se materializou. Nessa atmosfera, os negros se voltaram para o

---

<sup>10</sup> O Delta do rio Mississippi é comumente apontado erroneamente como local de nascimento do blues. Estudos mais aprofundados apontam o Delta lamacento do rio Yazoo, que junta suas águas às do Mississippi na região de Vicksburg, como o verdadeiro berço do blues. De acordo com esses estudos, o Delta do Mississippi estaria associado à origem do jazz e não do blues. Ver Muggiati, 1995 e Davis, 2003.

*blues* como meio de lazer, ou apenas para entoar a melancólica situação que viviam. Nesse momento, as antigas *work-songs* já estavam desmanteladas; foram substituídas por cantos solitários, quando um simples cultivador arava a terra ou puxava seu cavalo.

Antes da migração em massa para o norte, uma parte dos negros ex-escravos buscou trabalho nas grandes cidades do sul, em pequenas fábricas, estradas de ferro, barragens etc. A maioria destes ocupou-se em usinas têxteis e em entrepostos de algodão. Assim, no período que vai da Guerra de Secessão à Primeira Guerra Mundial, desenvolveu-se um fluxo para as grandes cidades do sul, transformando a ocupação e as atividades dos negros e preparando-os para a maciça migração em direção ao norte que teve início após o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918.

Tem-se então a formação de um subproletariado pobre, que vivia em barracos e cabanas insalubres próximos às entradas das cidades. Oprimidos e corroídos pelo alcoolismo, pela parca educação e pela promiscuidade, as perspectivas eram tão deprimentes quanto às do período escravista. Porém, a existência do subproletariado influenciou na criação e na busca por novos divertimentos, agora em uma região urbana. As modestas *jook joints* foram os palcos dos primeiros mestres do *blues*. Nada mais do que barracos de madeira que abrigavam uma mistura de bar, salão de concerto e de dança.

Em meio à marginalidade, ícones como Tommy Johnson emergiram com seu dom musical. Johnson representava bem a realidade de alguns negros da época. Nascido por volta de 1896 em Terry, Mississippi, aprendeu a cantar nas plantações e desenvolveu sua técnica vocal. Contudo, um problema, que também era amplo nas comunidades negras, prejudicaria sua curta carreira: a bebida. *Canned Heat Blues* – uma de suas músicas mais famosas – trata justamente dessa questão, o vício alcoólico. O etilismo desvairado de muitos negros trazia graves consequências no período da Lei Seca nos Estados Unidos: eram vários os aleijados e doentes em função da ingestão e do manuseio de bebidas e coquetéis nada convencionais (óleo de cozinha queimado e coado, água de colônia, derivados de petróleo e todo tipo de álcool).

Rapidamente uma nova categoria social surgia nessas comunidades: a do músico aleijado ou cego que vagava pelos campos e pequenas cidades cantando e distraíndo trabalhadores em troca de comida, um lugar para dormir ou uma garrafa de bebida. Dessa categoria surgiram grandes *bluesmen*, como Blind Willie Johnson e Arthur Blind Blake<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> O termo *blind* (cego, em inglês) era recorrente no nome de vários cantores de *blues*. Além das causas já apresentadas (uso e manuseio de substâncias tóxicas e nocivas utilizadas em bebidas), atribui-se o fato da Crise de 1929 ter agravado a situação do país; assim, com uma crescente taxa de desemprego, portadores de deficiência estavam fadados a morrer de fome se não encontrassem um meio de sobrevivência. A falta de visão aguça os sentidos de sensibilidade, dando ao músico cego uma destreza acima da média para poder executar

Esses cantores itinerantes, denominados *songsters*, apreciados pelas qualidades como cantores e compositores, diferiam dos *musicianers*, que se destacavam pela eficiência instrumental. Os renomados *bluesmen* do Delta conseguiam equilibrar as duas características, além de inovarem na técnica, baseada no estilo *slide* de dobrar as notas do violão, ou seja, deslizando objetos sobre as cordas<sup>12</sup>. Destaca-se um nome nessa técnica: Charley Patton. Nascido em Edwards, Mississippi, no ano de 1887, Patton era iletrado e assumidamente vagabundo. Mas possuía um talento musical sem igual: com um repertório mais amplo do que o costumeiro no Mississippi, Charley Patton, além de autêntico *bluesman* do Delta, tocava canções folclóricas, versões de canções populares e alguns números de ragtime<sup>13</sup>. Patton morreu em 1934, e sua música serviu de influências para diversas gerações do *blues*.

Quanto à temática das músicas, alguns pontos eram mais costumeiros. Mas antes se faz necessário elucidar a essência do *blues*:

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, [...] o desespero dos desempregados. [...] O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar. Mas é também uma música social: o blues pode ser diversão, pode ser música para dançar e para beber, a música de uma classe dentro de um grupo segregado. O blues pode ser a criação de artistas dentro de uma pequena comunidade étnica, seja no mais profundo Sul rural, seja nos guetos congestionados das cidades industriais. O blues é todas essas coisas e todas essas pessoas, a criação de artistas famosos com muitas gravações e a inspiração de um homem conhecido apenas por sua comunidade, talvez conhecido apenas por si mesmo (OLIVER; HARRISON; BOLCOM, 1989, p. 127).

Portanto, o *blues* abrangia e retratava não só as carências e a realidade dos negros sulistas dos Estados Unidos. Era também um grito de resposta de todos aqueles que se sentiam oprimidos social e culturalmente, como forma de superar as dificuldades e sobreviver diante das convenções e regras estabelecidas diariamente. Mesmo com o fim da coerção legítima, a escravidão, o *blues* continuou se apresentando como meio de resistir àquela opressão imposta pelo próprio cotidiano. Como bem observou Certeau, ninguém sobrevive ileso ao cotidiano sem estabelecer suas próprias táticas, afinal, “o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*” (CERTEAU, 1994, p. 38). No caso do *blues*, tratou-se primeiramente de uma maneira de sobreviver à opressão escravista e, posteriormente, como uma forma de se infiltrar no berço da nascente indústria cultural e, também, reinterpretá-la, como veremos adiante.

---

canções. Por isso a recorrência de *bluesmen* com o termo *blind* no nome.

<sup>12</sup> Vale a pena ressaltar que o *slide* é uma técnica que permite reproduzir no violão, em meio às escalas oitavadas, sonoridades microtonadas, o que aproxima ainda mais o *blues* da musicalidade africana.

<sup>13</sup> Gênero musical popular estadunidense, tendo principalmente o piano como instrumento típico (às vezes o banjo).

Sendo um modo de sobreviver diante dos limites estabelecidos, o *blues* nem sempre é trágico. Alguns riem de si próprios. Outros traçam a interseção entre coletivo e individual, às vezes de maneira cômica. Há ainda aqueles que falam sobre as mulheres, fantasiadas nas mentes e letras dos *bluesmen*. Mas um tema merece atenção: o dos trens e trilhos. Ambos adquirem uma dimensão mitológica. A ferrovia aparece não apenas como um mero meio de transporte, “é quase um veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição” (MUGGIATI, 1995, p. 29). Historicamente, durante a Guerra Civil Americana, o sistema de fuga utilizado pelos abolicionistas para dar liberdade aos escravos era uma ferrovia, a chamada *Underground Railroad*. Daí uma das justificativas da presença dessa temática no *blues*, além do sonho de conquistar novos caminhos e uma vida melhor, e da existência dos *ramblifield*, músicos errantes que viajavam sem destino. Viagem, separação, união e sonho envolviam a fantasia dos trens e ferrovias, verdadeiras metáforas da vida, como em *The L&N Blues*, composto por Clara Smith em 1925:

Got the travelin' blues, gonna catch a train and ride  
When I ain't ridin', I ain't satisfied  
I'm a ramblin' woman. I've got a rambling mind  
I'm gonna buy me a ticket and ease on down the line<sup>14</sup>.

Apesar desse tom místico em torno das ferrovias, o principal tema era o amor e o sexo. Na maioria das vezes, o amor aparece como algo infeliz, mas também poderia ser apontado com alegre e positivo. Este último teor geralmente quando era exaltado o valor erótico, valendo-se de imagens domésticas. De maneira geral, amor e sexo no *blues* sempre são diretos e maduros: “No confronto com a realidade concreta do século 20 na América, o cantor de *blues* se exprime, em relação ao sexo e ao amor, com admirável lucidez e lirismo” (MUGGIATI, 1995, p. 34).

Percebe-se então que, de maneira cada vez mais progressiva, o negro se inseria na sociedade, ainda que apenas culturalmente, por meio da música. Já foi ressaltado que, nas primeiras décadas do século XX, as inovações tecnológicas favoreceram a expansão do *blues*. O surgimento das primeiras *big bands* no fim da década de 1930 só reforçou essa disseminação. A explosão do *blues* em Chicago e o advento da eletricidade na música levaram o *blues* a um novo patamar e sua inserção na cultura popular era evidente.

### **Uma cultura afro-americana**

---

<sup>14</sup> Estou com os blues da viagem, vou pegar um trem e rodar / Quando não estou rodando não estou satisfeita / Sou uma mulher da estrada, tenho a cabeça na estrada / Vou comprar uma passagem e rolar por estes trilhos.

Ainda que se leve em conta o amplo campo comercial que o *blues* possuía, algumas restrições ainda eram visíveis. Inicialmente, o *blues* era considerado, pelos grupos dominantes, como música marginalizada negra, rude e imprópria, uma música “bruta” da camada mais baixa da sociedade (MILLER, 1975). Apesar de todas as críticas quanto ao gênero musical, a composição harmônica do blues atraía várias produtoras de discos.

Entretanto, para entrar nessa indústria cultural, os músicos deveriam se adequar às exigências e regras das gravadoras e de seus empresários. A partir do momento em que buscou (ou foi forçado a) se adequar às imposições da indústria de discos, o *blues* começou a se romper e a se descaracterizar. Assim, compositores e cantores que cederam a tais exigências começaram a ser criticados por outros negros, que antes se identificavam com as letras e as reconheciam como símbolo de resistência. Alguns recusaram a inclusão na indústria musical, outros, devido ao forte apelo financeiro e de ascensão (social, de respeito, melhoria de vida), foram inseridos no meio comercial. Mas,

mesmo os músicos que aderiram às exigências da indústria de discos não alcançaram o que pretendiam e continuaram a viver à margem da sociedade. As gravadoras tornaram-se exploradoras da cultura musical afro-descendente ao passo que pagavam uma miséria aos responsáveis pelos seus sucessos (JACINTO, 2009, p. 9).

Portanto, o *blues* era descaracterizado e transformado em diferentes gêneros e modelos musicais, como o *swing* e o *bebop*. Justamente por trazer de maneira realista as aspirações, esperanças e interesses de seu grupo de origem e retratar suas experiências sociais, o *blues* “puro” e original não se tornou um modelo exclusivamente comercial e industrial em sua época.

A situação degradante e o isolamento social cada vez maior contribuíram decisivamente para a construção do *blues* como uma manifestação clara de uma cultura afro-americana. Logicamente que, se tentativas sólidas de inserção cívica e social tivessem sido executadas e aceitas pelos brancos do sul, a cultura afro-americana teria sido consideravelmente menos particular. E aqui é importante frisar que o *blues* não seria o que é, e talvez nem seria o *blues*, se não fosse a realidade de exploração e a necessidade de se criarem táticas para manifestação de uma cultura própria em um ambiente tão marcado pela opressão e pelo controle social. De certa maneira, o *blues* permitiu romper com aquela imagem do escravo passivo, sempre alvo dos açoites e nunca criativo.

Ainda que não seja o foco deste trabalho, é preciso pontuar sobre o caminho do *blues* no período pós-guerra, na segunda metade do século XX. O *rhythm & blues* (R&B), uma forma de *blues* urbano mais rápido, com guitarras – e ocasionalmente com baixos – eletrificados, aberto à instrumentalização com saxofones, emergiu aproximadamente em 1945. Para muitos,

o surgimento do R&B assinava o atestado de óbito do *blues*. Isso porque, no pós-guerra, os jovens negros americanos passaram a nutrir os típicos sonhos de consumo da classe média branca. “Afim, isso estava embutido na idéia da democracia e na luta pelos direitos civis” (MUGGIATI, 1995, p. 173-174). Dito de outra maneira, as aspirações “brancas” levaram a um “embranquecimento” da música dos negros afro-americanos. Exceções existiram, como Buddy Guy, que começou sua carreira de *bluesman* e alcançou fama no auge do rock’n roll. Ademais, alguns brancos se aventuraram no mundo do *blues*, casos dos irmãos Johnny e Edgar Winter, dos também irmãos Duane e Greg Allman e do guitarrista George Thorogood.

Existe ainda outra linha que entende que esse período não significou um momento de embranquecimento do *blues* ou jazz (HOBBSAWM, 1990). Na realidade o surgimento do *bebop* está relacionado ao surgimento de uma classe média negra que possuía poder de compra e passava a se comportar como consumidor da indústria cultural. Ainda que, de fato, tenha passado a consumir produtos típicos da classe média branca, esta também passou a frequentar ambientes mais intelectualizados e a exigir produtos culturais com os quais ela se identificasse. Mais do que isso, no campo musical, a inserção nos meios acadêmicos e na produção intelectual levou o negro a elaborar um tipo de musicalidade mais intelectualizada e portadora de um significado sistematizado próprio. Assim, o *bebop* seria a personificação de tal intento. Nesse caso, em reação a esse movimento, pode-se pensar que o *cool jazz* tenha representado uma adaptação do *bebop* ao grande público e a uma cultura *wasp*<sup>15</sup>, como uma forma de transformá-lo em um produto voltado para além da identificação étnica, tendo nomes como Chat Baker em sua linha de frente.

Seguindo essa linha de raciocínio, o R&B também demonstrou o intento de romper com a musicalidade desenraizada do *cool jazz* e a necessidade de retomar as raízes africanas do *blues* e também do jazz. Horace Silver e o baterista Art Blakey, por exemplo, produziram uma musicalidade que procurou mergulhar o *blues* nas raízes afro-americanas e retomar as raízes dos *spirituals*, dando ao *blues* um toque mais emocional. Esse jogo de apropriação e desapropriação, enraizamento e desenraizamento, significação e ressignificação é uma maneira de pensarmos a dinâmica da afirmação de culturas subalternas diante das estratégias de homogenização e construção de hegemonias em uma sociedade. Algo mais facilmente de ser compreendido por meio da lógica das estratégias e táticas já mencionada anteriormente.

Justamente por isso, o *blues* também serviu de influência para grandes nomes da música como Rolling Stones (cujo nome deriva de uma música de Muddy Waters), Eric

---

<sup>15</sup> Determinação de uma identidade ligada aos valores protestantes, brancos e anglo-saxões (white, anglo-saxon protestant).

Clapton, Led Zeppelin e Jimi Hendrix. Este último tratou a respeito dessa nova realidade do *blues* em meados do século XX:

Os blues são fáceis de tocar, mas difíceis de sentir. Seja você negro, branco ou roxo, se alguém gostar da tua música o bastante para ser inspirado por ela, então está tudo bem. É ridículo dizer que esta música só pode ser tocada por negros. A cor não faz nenhuma diferença. Todo mundo tem algum tipo de blues para oferecer. Vejam Elvis. Ele costumava cantar melhor quando cantava o blues do que quando começou a cantar aquelas musiquinhas de praia. Era capaz de cantar os blues e era branco... Quando a música avança muito e fica perto de se tornar apenas técnica, as pessoas sempre se voltam para o básico, para o honesto. E o blues é, mais do que tudo, básico [...] (MUGGIATI, 1995, p. 187).

Autores consideram que o oportunismo branco sempre explorou a música negra. Mas talvez desconsiderem a questão da apropriação cultural, em que os brancos, à medida que absorvem a cultura negra, são por ela modificados, surgindo os “brancos de alma negra” ou, ainda, fazendo da cultura afro-americana elementos fundamentais para a compreensão da própria cultura americana. Ainda que se rotule de “afro-americana”, não se pode entendê-la como algo descolado do cotidiano e da construção da própria cultura americana.

### **Considerações finais**

Vários países receberam escravos negros oriundos da África, mas o *blues* como manifestação cultural singular é uma criação do território estadunidense. Um choque de diferentes povos e etnias teve como resultado uma hibridização de culturas e o surgimento de novas. O que mais chama a atenção no *blues*, diante de outras musicalidades construídas por escravos negros em diversos lugares da América, é a ausência de instrumentos nitidamente africanos. Se, por um lado, temos o *cajón* “peruano”, o tambor de conga (tumbadora) “caribenho”, as alfaias do maracatu “brasileiro”, entre outros, no *blues*, a musicalidade africana se perpetuou por meio da manutenção de tradições orais no canto e na reapropriação do instrumento de seu senhor, como tática diante da estratégia. A expressão do *blues* é melhor percebida no período pós-escravidão, momento este em que o negro obteve uma atitude mais autônoma frente à posição social de grupo.

Diante da segregação da sociedade, o *blues* como estilo musical deu ao negro a possibilidade de se manifestar e ressaltar seus aspectos sociais, diferenciando-o do branco americano. Dita forma de resistência se encaixava no sentido de alteridade, da demonstração da intenção de mudança, da recusa a um estado de subordinação e de anonimato. Como se afirmou anteriormente, resistir não significa somente se rebelar. Mas de forma semelhante, foi uma confirmação da privação de poder, de uma celebração à impotência, à tristeza de sua



condição (MATTELART; NEVEU, 2004). A recusa nas adequações à indústria de discos comprovou quão marginal e fruto de um grupo específico era o *blues*, apesar de servir de base para outros gêneros que, adaptavam o *blues* para as exigências do mercado.

Enfim, o *blues* foi e pode ser utilizado como um produto de resistência e manifestação dos negros nos EUA. Ainda que sob novos moldes e muito mais globalizado do que no início do século XX, ele faz parte de uma importante parcela da cultura estadunidense, representando um grupo social mais do que crucial na construção e formação do país.

## Referências

- ALENCASTRO, Luis Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ANNANIAS, Ricardo. **A tradição oral africana e as origens do jazz**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008,
- APTHECKER, Herbert. **Uma nova história dos Estados Unidos: a era colonial**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BLACKBURN, Robin. **A construção do escravismo no Novo Mundo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DAVIS, Francis. **The History of the Blues: The Roots, the Music, the People**. Cambridge: Da Capo Press, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- JACINTO, Thífani Postali. **Música e Folkcomunicação: o Blues como manifestação afro-americana**. Trabalho apresentado na XII Conferência Brasileira de Folkcomunicação (Folkcom), Taubaté/SP, 2009.
- JONES, LeRoi. **O jazz e sua influência na cultura americana**. Rio de Janeiro, Record, 1967.
- KARNAL, Leandro et al. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.
- MILLER, Manfred. O blues na atualidade. In: BERENDT, Joachin-Ernst. **História do Jazz**. São Paulo: Abril, 1975.
- MINTZ, Sidney; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003
- MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- OLIVER, Paul. **The story of the blues**. Dexter, Michigan: Northeastern University Press, 1998.
- OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. **Gospel, Blues e Jazz**. Porto Alegre: L&PM, 1989.