



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

***SHAKE THAT THING:*
história, significação e erotismo no blues**

Alexandre Eleutério Rocha

Orientador: Prof. Dr. Luis Abraham Cayón Durán

**Brasília
2019**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

SHAKE THAT THING:
história, significação e erotismo no blues

Alexandre Eleutério Rocha

Monografia apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais com Habilitação em Antropologia.

Orientador:

Prof. Dr. Luis Abraham Cayón Durán

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Miguel Manzollilo Sautchuk

Para Luciana.

Eterna musa.

RESUMO

O presente estudo aborda o secular, estrutural e influente gênero musical afro-americano blues. Seu objetivo é buscar uma análise de aspecto marcante de sua estética e linguagem: a agri-doce ambiguidade discursiva, emotiva e comportamental, linguagem culturalmente codificada cujo fio condutor é o recorte no caractere erótico. Foram escolhidos cinco eixos, ou categorias, de investigação: história, música, poética, dança e performance, centrados na tétrede reflexiva estrutura, processo, função e significado. O caminho que possibilita a análise dessa manifestação artística é uma revisão bibliográfica que se vale de arcabouço teórico-metodológico da Antropologia, seja em suas sub-categorias - Antropologia da Música, da Dança, da Performance e das Emoções -, seja lançando mão de conceitos e ferramentas analíticas que pensam temas ou fenômenos como *dádiva*, *habitus*, *mana*, identidade étnica, *bricolagem*, *equívoco produtivo*, *descrição densa* e ritual. Recorre-se também a outros suportes teóricos de disciplinas como História, Etnomusicologia, Semiótica e Literatura. Assim, é abordada igualmente a estreita relação da estética, linguagem e discurso erotizados do blues com a construção social, histórica, política e cultural da identidade étnica, religiosa e sexual do afro-americano, por meio de estreito diálogo entre arte e corporalidade.

Palavras-chave: *blues, dança, performance, erotismo, significação.*

ABSTRACT

The present study addresses the secular, structural and influential Afro-American musical genres blues. Its goal is to seek a striking analysis of its aesthetic and language: the bittersweet discursive, emotional and behavioral ambiguity, culturally codified language whose guiding thread is the cut in the erotic character. Five axes, or categories of investigation, were chosen: history, music, poetry, dance and performance, centered on the reflexive tetrad structure, process, function and meaning. The path that makes possible the analysis of this artistic manifestation is a bibliographical revision that takes advantage of the theoretical-methodological framework of Anthropology, be it in its subcategories - Anthropology of Music, of Dance, of Performance and of Emotions -, or using concepts and analytical tools that think of themes or phenomena as *gift*, *habitus*, *mana*, *ethnic identity*, *bricolage*, *productive misunderstanding*, *thick description* and *ritual*. It is also used to other theoretical supports of disciplines such as History, Ethnomusicology, Semiotics and Literature. Thus, the close relation between the aesthetics, language and discourse of the blues with the social, historical, political and cultural construction of the ethnic, religious and sexual identity of the African American is also approached through a close dialogue between art and corporality.

Keywords: *blues, dance, performance, eroticism, signifying.*

AGRADECIMENTOS

À Luis Cayón, pela orientação segura, paciente e sábia. Sobretudo por acreditar desde o início em meu projeto, crença em forma de generoso acolhimento, ricos diálogos e enorme competência e perspicácia na condução do tema. E, ainda como professor, por literalmente me introduzir no universo da Antropologia, quando fui apresentado por aulas inspiradoras, conhecimento exemplar e humor inteligente. Por fim, sem sua postura profissional e humana - consubstanciada, inclusive nos recorrentes momentos de angústia, cansaço e insegurança, na forma de apoio quase terapêutico, espécie de *hoodoo doctor* operando grande *eficácia simbólica* -, francamente não sei se conseguiria chegar até aqui.

Aos professores João Miguel Sautchuk e Juliana Braz Dias, por me conduzirem com maestria ao mesmo universo antropológico, cujas aulas, leituras e diálogos sobre Música e Arte me foram imprescindíveis, porque substanciosos e inspiradores.

Aos professores Luiz Paulo Nogueiro, Regina Maniçoba, Fernando Gaiger, Jacques de Novion, Alexei Alves, Eleonora Zicari, María Déborah Ortiz, Jales Dantas, Antenor Ferreira, Dulce Almeida, Eduardo Dimitrov, Renato Vasconcellos, Pedro Russi e Gabriel Cid, por me permitirem e acolherem vãos por outros universos disciplinares da estimada UnB, e cujas aulas, leituras, dicas e diálogos formais e informais foram igualmente determinantes.

Aos colegas Victória Leite, Matheus da Rocha Viana, Matheus Clarentino, Isabela Sanches, Victória Smith, Laura Carolina, Kethury Magalhães, Renata Leal, Camila Magalhães, Clarissa Cavalcanti, Ana Carolina Oliveira, Miguel Zolet, Ana Clara Damásio, Nathália Barcelos Ubialli, Bruno Peña Correa, Berchman Alfonso Ponce Vargas, Lucas Facó, Cesar Aspiazu, Luana Barcellos, Lucivania Gosaves, Leonardo Pinho, Gabriel Queiroz, Wladimir Gramacho, Bruna de Oliveira Martins, Wallace Coelho de Sousa (*in memoriam*), Tulio Diniz, Matheus Rolim, Gabriel Bilhar, Raquel Rodrigues, Ismael Rattis, Rafael Severo e Ingrid, por toda convivência regada - em que pese a distância geracional, ou mesmo por isso - à muito respeito, carinho e aprendizado.

À Lara Santos Amorim, Andrés Herrera, Sebah Andrade que, à distância física, foram um gentil e rico e inspirador farol intelectual.

Aos amigos-parentes-professores-*mestres* Eduardo Freire, Cláudio Picanço, Nilo Sérgio Aragão (pelas conversas, dicas e amizade preciosas), Marselle Fernandes (musa cuja prosa inteligente, sensível e carinhosa foi lindamente determinante na percepção de meu objeto de pesquisa), Carlos Augusto Lima, Cristiane Conde, Kalu Chaves, Maria da Conceição Lima Alves, Luciana Sousa, Andrés Rodríguez Ibarra, Tereza de Souza, Patrícia Rocha, Alexandre Barbalho, Lídia Oyo, Selene Penaforte, Bilica Leo, Cinara Barbosa ("*Lady Soul*"), Alexandre Fleming Câmara Vale, Fernanda Nardelli, Vani Ochôa Emmert (minha mestre primeva, responsável pelo meu gosto pela escrita, leitura e pesquisa), Andre Vilaron, Wladimir Ganzelevitch Gramacho e Carlos Pinduca, que igualmente iluminaram meus caminhos, com enorme carga afetiva, incomensurável generosidade e infinita competência profissional, em forma de diálogos promissores, dicas bibliográficas, escutas pacientes, ajudas e inspirações e incentivos vários.

Aos amigos-músicos Roberto Lessa & Fernanda Fialho, Fred Raposo e Kátia Freitas (quem, pela primeira vez e de modo inesquecível, me apresentou toda beleza, intensidade e sensualidade da performance *bluesy*) que, por magia, evitam que minha estrutural frustração por não ser músico não se transforme em inveja: uma resignação bonita, leve e embevecida.

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

À Luciana Verneque, Luceni Bortolatto, Flavia Miranda, Rafael Leal e Giovana de Paula: por meio da Terapia e Yoga e Meditação, foram mestres que me deram suporte físico, emocional e psicológico - quiçá espiritual - para o enfrentamento da vida (acadêmica).

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

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



*Sail on/ Sail on my little honey bee, sail on
Sail on/ Sail on my little honey bee, sail on
You gonna keep on sailing/ Till you lose your happy home
Sail on/ Sail on my little honey bee, sail on
Sail on/ Sail on my little honey bee, sail on
I don't mind you sailing/ But please don't sail so long
All right, little honey bee
I hear a lotta buzzin'/ Sound like my little honey bee
I hear a lotta buzzin'/ Sound like my little honey bee
She been all around the world making honey/ But now she is coming back home to me¹*

(Honey Bee, Muddy Waters)

¹ Foto: Art Shay (<https://www.morrisonhotelgallery.com/photographs/coARHp/Muddy-Waters-with-his-wife-Geneva-1950>)



"Eu só poderia crer em um Deus que soubesse dançar"
(Nietzsche, *Assim Falou Zaratustra*)²

² Foto: Bill Steber (<http://southboundproject.org/photographer/bill-steber/>)



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

(Jack Kerouac, *On The Road*)³

³ Big Jay McNeely em ação. Foto: Bob Willoughby (<https://www.willoughbyphotos.com/Image-Licensing/Music-Images/1/caption>)



*I got a black cat bone
I got a mojo too
I got John the Conqueror
I'm gonna mess with you
I'm gonna make you girls
Lead me by my hand
Then the world'll know
The hoochie-coochie man*

([I'm Your] Hoochie Coochie Man, Willie Dixon)⁴

⁴ Foto: Bill Steber (<http://southboundproject.org/photographer/bill-steber/>)



"...o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. 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 a canção casual do guitarrista na varanda do quintal, a música do pianista no bar, o sucesso do *rhythm and blues* tocado na *jukebox*. É o duelo obscuro de violeiros na feira ambulante, o *show* no palco de um inferninho nos arredores da cidade, o espetáculo de uma trupe itinerante, o último número de uma estrela dos discos. O blues é todas estas coisas e todas estas 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."

(Paul Oliver *apud* Roberto Muggiati, *Blues: da Lama à Fama*)⁵

⁵ Foto: Bill Steber (<http://southboundproject.org/photographer/bill-steber/>)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

"AWOP-BOP-A-LOO-MOP ALOP-BAM-BOOM", 1

Some people really dig it, some just don't understand, I play my music only, only way I can, 6

O blues é bom para namorar (e para pensar), 10

I've got the key to the highway, feel I got to go, 19

Capítulo 1

"THAT'S MY STORY": HISTÓRIA, 22

The blues ain't nothing but a good man feeling bad..., 22

... ou I love the blues, it hurts so nice, 25

Estruturado (mas improvisado), 27

Screamin' and hollerin' the blues: no início era o grito - elementos formadores, 30

Strange fruit, 35

Berçário e escolas, 38

Emigrados e ligados na tomada: do Urban Blues ao R'n'B, R'n'R e Soul Music, 40

Identidade e estilo, 46

Capítulo 2

HOOCHIE COOCHIE, TE-NI-NEE-NI-NU: MÚSICA, 51

Notas bárbaras, 51

My Daddy Rocks Me... Like a Motherless Child, 55

Choo choo train, 62

Just me and my guitar, I play the blues for you, no matter where you are, 69

"Eu sou sua melhor foda", 76

Humanly organized sound ou "música é a arte de combinar notas de maneira prazerosa aos ouvidos" (Rousseau), 78

erotic blues, 80

Capítulo 3

"THE BLUES CAME FROM NOTHINGNESS, FROM WANT, FROM DESIRE": POÉTICA, 84

"Niggers do just three things: fight, fornicate, and fry fish", 85

Keep on truckin' baby, truckin' my blues away (...) truckin' both night and day, 89

Now some want to know just what we got, Got good hokum and serve it hot, 94
I want you to boogie my woogie until my 'eyes' turn cherry red, 99
Got Ford movements on my hips, 101
I'm gonna break up this signifyin', 102
Macaco sacana, 104
Signifying songs, 105
No blues, 107
 i. "Easy Rider", 108
 ii. "Eyesight to The Blind", 110
 iii. "Mustang Sally", 111
I ain't here to try to save your soul, just want to teach you how to save your good jelly roll, 113
Significando o blues, 115

Capítulo 4

"ROCK ME BABY, ROCK ME ALL NIGHT LONG": DANÇA, 117
Por que(m) dançam as gentes (como dançam? o quê é dança, afinal?), 118
"Alegrai e diverti vossos negros fazendo-os dançar ao bater do tambor", 122
Dança e erotismo, 126
There's a brand new dance, Makes you feel so good: blues dances, 128
Oh, baby, I like to get close, To the one, I love So I slow drag, 131
"Ouvia blues puro no clube do Sr. Jones e imaginava as mulheres dançando nuas"
(BB King): juke & barrelhouses joints, 135
Raisin' the Rent...with a party!: House Parties, 138
Dança como construção de espaços e momentos comunitários e identitários, 141
A Igreja como espaço de acolhimento e construção identitária, 142
"Não deixe o diabo roubar a batida do Senhor!": Gospel Music, 144
Corpos sagrados/danças profanas, 146
The Last waltz, 150

Capítulo 5

"HEY, EVERYBODY, LET'S HAVE SOME FUN": PERFORMANCE, 154
Pray the blues, man: o jogo, 162
Listen here, woman, where'd you stay last night? (a troca de cobrança entre casais), 163
I say git your nightgown, Baby, let your shoes in bed (desafios em forma de

bravatas), 165

I like yo' momma - sister, too, I did like your poppa, but your poppa would not do (The Dirty Dozens), 166

I am ready, ready as anybody can be, I am ready for you, I hope you ready for me (os headcuttings), 168

I'd give all my women a good ole happy home, I'm gonna preach these blues: rituais, 170

Well, I heard the news, there's good rockin' tonight: dos ring-shouts aos blues-shouters, 178

Got my mojo working: o "mana" em terreiro afro-americano, 179

Then the world wanna know, What this all about, 183

Bye bye pretty baby, baby bye bye, well if i never see you anymore, may God bless you anywhere you go, 186

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"I'M JUST A POOR BOY, LONG WAY FROM HOME", 189

It's me and you, I and thou, call and response, 190

Anthropological Blues, 191

Por uma antropologia do erotismo. Ou do erótico, 194

BIBLIOGRAFIA, 197

ANEXO I - GLOSSÁRIO, 213

ANEXO II - LETRAS, 230

ANEXO III - LINKS MÚSICAS E VÍDEOS, 252

INTRODUÇÃO

"AWOP-BOP-A-LOO-MOP ALOP-BAM-BOOM"

"A característica mais surpreendente em todas as canções selvagens é a ocorrência constante de palavras que não tem nenhum significado" (Richard Wallascheck, 1893)

"Quero fazer com a minha guitarra o que Little Richard faz com a voz dele" (Jimi Hendrix, 1967)

No ano de 1955, uma canção afro-americana que trazia uma frenética, acelerada e profana fusão de estilos e gêneros musicais - blues, *rhythm and blues (r'n'b)*, *gospel*, *boogie woogie* e *jump blues* - ganhou ainda mais relevo ao começar com um *selvagem* grito, *mezzo* onomatopaico *mezzo* ininteligível. Gravada em 14 de setembro, intitulada "*Tutti Frutti*"⁶ e interpretada pelo cantor, compositor, pianista e *performer* negro Little Richard (1932), o compacto com a canção rapidamente galgou as paradas musicais norte-americanas de *r'n'b* e, algo mesmo raro à época, da *pop music* monopolizada por artistas brancos, reflexo dos EUA ainda segregacionistas (WHITE, 1987); um fenomenal sucesso que coincidiu e/ou contribuiu com o fim das barreiras raciais na música, fazendo ampla juventude branca dançar a música negra (MAZZOLENI, 2012).

Rádios brancas inicialmente se recusaram a tocá-la. Como alternativa mercadológica, comandantes da indústria do entretenimento (rádio, disco e principalmente TV) adotaram o expediente, comum já a partir dessa época, de encomendar novos arranjos para os originais negros, considerados acintosamente *selvagens/lascivos* (FRIEDLANDER, 2006), a serem regravados por (bem aparentados e comportados) intérpretes brancos e consumidos pela parte esteticamente conservadora e reativa da classe média branca⁷. Apesar do boicote, a canção ainda assim adentrou em lares brancos: adolescentes, desencantados com a música e o *american way of life* paternos, clandestinamente consumiam discos e ouviam rádios negras que supriam essa demanda estética, comportamental e, em certa medida, política.

⁶ Esta e as principais canções relacionadas ao longo desse trabalho estarão, em áudio e vídeo, disponibilizadas no *pen drive* que acompanha este TCC, assim como seus *links*, no **Anexo III**.

⁷ No caso de Richard, coube a Pat Boone o papel de adestrar e diluir a original. No entanto, muitos DJs e pequenos selos negros enxergaram no *r'n'r* estética revolucionária, seja ideológica, financeira, ou ambas. Outros artistas, como Bo Diddley e Chuck Berry, ou mesmo brancos, como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis, faziam enorme sucesso juvenil, e o mercado, cedo ou tarde, sucumbiria.

Enquanto *música* e *dança*, nos limitamos aqui a apontar que ela se revela uma *continuação* e *atualização* históricas do blues, *gospel*, *jump blues* e *r'n'b* tocados na *América negra*, assim como dos *slow drags* e *lindy hops* e *shouts* dançados sensual e/ou energicamente pelo proletariado negro desde a virada do século XIX para o século XX, e apropriada por outras platéias. Quanto à sua poética, "*Tutti Frutti*" e seu *grito primal* causaram furor entre acólitos ouvintes brancos, que certamente identificaram ecos ancestrais dos selvagens *mambo jambos*⁸ e caricaturais dos *minstrels*. De fato, Little Richard vem de longa tradição de *entertainers* que serviram-se de expressões culturais ininteligíveis, algo *no sense*, como os *scats*, ou de tradições líricas continuadas e atualizadas, que remontam não apenas ao jazz e blues de décadas anteriores, mas a manifestações escravas.

A canção, mesmo em sua versão final⁹, ainda manteve estratégias poéticas e discursivas caras não apenas ao blues (*escola* de Little Richard, ao lado do *gospel*), mas ao universo artístico, relacional e social do afro-americano, de lançar mão de marcantes *idiomatismos* (MILLER, 1975) histórico-culturais. Trata-se de linguagem codificada que incluía rimas semi-absurdas para os não iniciados, improvisos, metáforas e duplos sentidos¹⁰, que remetem aos antigos *minstrels shows*, *spirituals*, *hollers* e *work songs* e, principalmente, ao conceito de *signifying*: o manejo da linguagem pelo afro-americano que, em assimétrica situação histórica, aprendeu a utilizar, desde a escravidão, quase que como questão de sobrevivência social e cultural em mundo hostil.

A letra original, cantada por um ainda relativamente desconhecido Little Richard em *juke joints*, era então carregada de gírias negras com alusões (homo)sexuais e ao sexo anal, algo bem distante do *amor divino* e do *sorvete*. Richard relembra:

Eu já cantava *Tutti Frutti* há anos, mas nunca imaginei que fosse uma música para se *gravar*. É claro, eu sempre cantava aquilo pra animar a plateia (...), com aqueles versos maliciosos: "*Tutti Frutti, racha boa/ se não cabe, não force/ passa graxa, relaxa...*" Mas nunca pensei que fosse fazer sucesso, mesmo com uma letra *decente* (WHITE, 1987, p. 63 – *grifou meu*).¹¹

⁸ Estas e outras palavras, gírias e expressões idiomáticas estão explicadas no anexo **Glossário**.

⁹ A canção foi reescrita por determinação da gravadora, que achava a versão original *obscena demais* e temia uma recepção negativa por parte do público médio e a não veiculação pelas rádios (WHITE, 1987).

¹⁰ "*Eu tenho uma garota, chamada Sue, ela sabe o que fazer/balança para o leste, balança para o oeste*". Ver esta e outras letras no anexo **Letras** (as mais relevantes ao nosso estudo estarão traduzidas, senão todas, mas algumas partes).

¹¹ (..."*Tutti Frutti, que gostosura/ Se não couber, não force/ Você pode lubrificar, facilita*"). Não ao acaso, a insinuação já existia ("*If It Don't Fit [Don't Force It]*", Barrel House Annie, 1937).

Sobre o *performer*: ele rebojava e atacava o teclado do piano com seu traseiro, batia nas teclas com a parte inferior do calcanhar com uma das pernas esticada também acima do instrumento; em um cantar muito emotivo de extravagante tagarelice, movimentos convulsivos e alusões religiosas, cortava e engolia palavras, esticava vogais, às vezes sussurrava mas logo gritava (auto)louvores em falsetes das irmãs santificadas, glossolalia em forma de *scats*, sensual (sexual) e intensa evocação (provocação), do amante (ou do espírito santo: "as extremidades do homem são as oportunidades de Deus", gostava de dizer Richard); sendo ele técnica e profundamente influenciado pelo *gospel* de Brother Joe May e sobretudo da soprano Marion Williams, mostrava ambigüidade sexual perturbadora e patente (ou latente) ao cantar personagens-temas femininas (Sue e Daisy em "*Tutti Frutti*", Sally, Lucille, Jenny, Molly).

Nos shows - diferentemente da TV, quando tanto indumentária quanto gestual eram mais polidos - sua *persona* cênica era puro exotismo: para além dos já ousados topete e *conk* (o penteado *pompadour* levantado 15 a 30 centímetros acima da testa), além de muito *panckake*, rímel e delineador, contrastando com o fino bigode sobre insinuante sorriso¹²; numa iconoclasta e explosiva mistura de *preacher* rural com *hustler* urbano, usava ternos, botas, lamê prateado ou mantos multicoloridos; ao final de suas apresentações, costumava jogar as roupas mais caras à plateia - como casacos de *mink* -, em provocantes *strip-teases* (MUGGIATI; WHITE, 1987).

A *persona* andrógina desse *obsceno messias negro do r'n'r*, com seu *rock de congregação* (FRIEDLANDER, 2006), foi coroada como *rei e rainha do r'n'r* (MAZZOLENI, 2012): uma versão profana, algo caricatural, do *preacher*, assim como do *minstrel* incumbido de divertir platéias brancas. Mas essa performance impetuosa e hedonista era também socialmente perigosa, pois ia além de extravagâncias atualizadas (ou *bufonaria neomenestrel*, como apontou Gilroy (2001) para Jimi Hendrix, espécie de continuador/atualizador do *r'n'r* negro de Richard na década seguinte): esse artista negro e bissexual, ambíguo e frenético, conseguiu inesperada e urgente abolição de seculares barreiras étnicas, sexuais, sociais e geracionais. Exaltado, indomável e rebelde para com o *establishment*, causou furor quando de suas aparições televisivas, no momento em que o *r'n'r* se mostrou lucrativo o suficiente para transpor resistência de produtores brancos e barreiras

¹² "Vestido com reluzentes paletós drapeados e calças largas (...) dentes brancos e anéis de ouro refletindo as luzes do palco, ele ficava de pé (...) martelando acordes de *boogie* ao mesmo tempo que gritava mensagens de celebração e prazer egocêntrico" (GILLET *apud* FRIEDLANDER, 2006, p. 61)

inter-raciais, em complexa, problemática e profunda negociação¹³.

Portanto, numa *descrição superficial*, "Tutti Frutti" poderia se resumir primeiramente a um ainda mais acelerado *r'n'b* (*blues com ritmo*), agora rebatizado - atualizado - *r'n'r*, descompromissadamente feito para se dançar, que fala das alegres aventuras hétero-amorosas de um rapaz, entremeadas de gritos selvagens e frases desconexas, cujo o próprio título remeteria no máximo a uma gíria *gay* razoavelmente conhecida ("*frutty*" = "*fruta*" [White, 1987]). Já uma *descrição mais adensada* (GEERTZ, 1989), encontraria não apenas a letra original, mas principalmente suas *significações* e o contexto cultural que a originou e que foi passível de (auto)censura quando da negociação para penetrar positivamente em outros extratos culturais: a distinção, portanto, se operaria diante do sentido impresso pelo indivíduo, na medida em que é compartilhado e compreensível pelos demais.

Esse olhar mais *adensado* recai sobre a trajetória e o processo de transformação da letra dessa canção. Inicialmente consumida e celebrada dentro da comunidade negra (fãs do *r'n'b*) pobre e sulista que *a priori* compartilhava dos mesmos códigos de recepção e aceitação de sua gramática poética¹⁴, foi depois reelaborada e adestrada para o consumo de um público mais amplo e difuso, relevado entre outros por adolescentes brancos e suburbanos nortistas (a principal base dos fãs do *r'n'r*). Ao buscarmos os *significados* desses atos, ou ações, desenvolvidos pelos *nativos*, inseridos que estão num *universo imaginativo* e capacitados para *interpretar os sinais* (TURNER, 2005), distinto portanto da leitura feita por quem *está de fora*, chegamos ao uso da linguagem cifrada, por parte da comunidade afro-americana, para afirmar/preservar sua identidade cultural face ao contexto opressivo.

De fato, em que pese o desempenho de Little Richard no palco carecer de sutileza sexual e esbanjar expansividade emocional, tais atributos performativos, ao lado de indumentárias igualmente exuberantes, podem ser localizados não apenas no blues e *r'n'b* (seu sucedâneo), mas também nas basilares manifestações culturais anteriores que ajudaram a formatá-lo, assim como nos gêneros e estilos subsequentes, atualizados, como o *doo woop*, *r'n'r*, *rock*, *soul music*, *funk*, *disco* etc. Insinuações sexuais com o instrumento; influentes e referenciais

¹³ Apesar de o longo *grito* de Little Richard conseguir num átimo abolir barreiras, este provavelmente só conseguiu permissão para repeti-lo graças à sua figura *liminar*: meio maníaca, meio assexuada, cujo histrionismo fora interpretado como inofensivo por alguns mediadores brancos.

¹⁴ Em detrimento, no entanto, de forte reatividade por parte de uma elite intelectual e econômica negra, urbana e nortista, que desde os finais do século XIX buscava dissociar-se do vergonhoso, humilhante e ignorante (ante)passado escravo e de manifestações culturais a ele associadas, por meio da construção identitária de uma auto-imagem mais politizada e polida. O *r'n'b* seria, portanto, o então elo final do grosseiro *continuum* iniciado com os *spirituals*, *minstrel shows* e blues.

performances dançantes; indumentária e penteados¹⁵ fizeram parte da cartilha performática dos *bluesmen* (e *blueswomen*, como veremos mais adiante) todos atuando para platéias negras, que compartilhavam dos mesmos códigos culturais (estético-musicais), para as quais a temática sexual franca e a busca de autoestima propositiva foi historicamente construída (OLIVER, 1960) e se fazia naturalmente presente nas letras, sonoridades e gestuais, assim como outras temáticas cotidianas, encaradas sem grandes (auto)interdições sociais.

"*Tutti Frutti*" é uma das *pedras fundamentais negras* do então nascente *rock and roll* (*r'n'r*). A canção e seu *criador* guardam, para os propósitos deste estudo, que pretende investigar, a partir do recorte *erótico*, as categorias *música*, *poética*, *dança* e *performance* do blues (e sua *história*), alguns aspectos prototípicos, emblemáticos e paradigmáticos de grande relevância, que serão analisados mais adiante.

Little Richard nos serviu então como emblemático e muito oportuno *mestre de cerimônias* que pôde nos guiar ao *portão de entrada* à longa estrada musical que nos levará aos primórdios do blues. Misto de *preacher*, *trickster*, *hustler*, *sambo*, *holler* e de *minstrel entertainer* e transformista, ele reúne ambigualmente vários elementos, personagens e arquétipos da *mitologia* do blues, vários *símbolos dominantes*, no sentido dos níveis de exegese postulado por Turner (2005): ao condensar tantos símbolos, Richard levou ao paroxismo a discrepância entre as percepções das plateias brancas e as exegeses nativas, das interpretações das representações dos símbolos (enquanto formas externas e concretas descritíveis em suas *materialidades*) e das emoções observadas. Parafraseando Turner, o nosso *guia* Richard poderia dar-nos a consciência do vasto e complexo sistema de práticas "*cerimoniais-de-entretenimento*" que estarão ao redor da estrada musical, "de maneira semelhante a alguém que percebe a silhueta de uma cidade distante sob a luz cada vez mais forte do amanhecer"... (p. 30).

Alguns seriam, igualmente talvez, sujeitos *liminares*, no sentido pensado também por Turner (1974; 2005): sujeitos que, situados em tempo e espaço específicos - a abolição da escravatura nos EUA - apresentavam-se *indeterminados* ou *invisíveis*, em espécie de processo transitório de *morte* social, mas que lutaram por uma (*re*)*integração* à estrutura social, agora na condição de libertos, seja ocupando a esfera religiosa (o *preacher* cristão, o *hoodoo doctor* de matriz afro-haitiana) ou artística (o *minstrel*, o *songster*). Que buscaram, enfim, sair da *liminaridade*, da condição transitória que os destituiu de suas humanidades, ocupando um

¹⁵ Inclusive o travestismo, como o seminal Frankie "Half-Pint" Jaxon (1896 ou 1897 – 1953).

entre-lugar indefinido no qual não era possível categorizá-los plenamente.

Para buscarmos um entendimento do *erótico* no blues, presente na sua poética, música, dança e performance, seria preciso uma *vista-d'olhos* - histórico-antropológica, sucinta mas atenta - sobre alguns dos elementos formadores, manifestações culturais que seriam as matrizes estruturais discursivas e expressivas blues: o *field holler*; a *work song*; o *spiritual* e o *minstrel*. Em todas essas manifestações localizamos os respectivos *gritos primais* de *sujeitos liminares* que tiveram de operar adaptações e resignificações linguísticas do idioma norte-americano num contexto de analfabetismo ou semi-alfabetização; quase que um "*dialeto*" musical, a partir de uma gramática, sintaxe e léxico improvisados, próprios e dubiamente intencionais, que geraram curiosos *sonemas*, no sentido *lévi-straussiano* (1978). Mas, por que o (erótico) blues?

*Some people really dig it, some just don't understand, I play my music only, only way I can*¹⁶

O blues chegou a mim afetiva e efetivamente ainda criança, de formas fragmentadas mas não menos marcantes: cenas de cinema/TV me indicaram suas "raízes" (*spirituals*, *work* e *plantation songs*), seja numa antiga - com todas as implicações racistas que o adjetivo traz - película dos pós-*minstrels* *O Gordo & O Magro*; seus primórdios como canção popular, na *cinébio* do astro *country* Hank Williams; seus *parentes e agregados* (*street cry and calls* [pregões de rua], *jazz* e *r'n'r* de New Orleans), via Elvis "*The Pelvis*" Presley de *King Creole*; assim como em audições familiares, pelos *LP's* de *jazz* de meu pai, de MPB (?!), *r'n'r*, *rock*¹⁷ e *black music* de meus irmãos mais velhos. E Little Richard, não por acaso, foi um desses preciosos *fragmentos dominantes*.

Havia em todas as experiências musicais algum catalisador, algo difuso, que me escapava em nível racional, consciente e cognitivo, mas que (atavicamente) me impactava pela beleza, densidade, lirismo e energia. E, observando em retrospecto, localizo facilmente ser o blues esse catalisador. Essas longas trilhas ganharam atalhos quando, na adolescência, passei a colecionar meus discos de *jazz*, *r'n'r*, *rock* e *black music*, um processo de formação estético-musical até chegar no blues.

¹⁶ ("Algumas pessoas realmente gostam disso, outras simplesmente não entendem/ Eu apenas toco minha música, só assim eu dou conta") ("*Give Me My Blues*", Albert Collins, 1980).

¹⁷ Sobre a diferença entre *rock and roll* e *rock*, ver **Glossário**.

Com a adolescência veio a sedimentação de uma depressão que se anunciava na infância e se alojaria a partir de então. Com pouca serotonina e muita testosterona, a música virou um refúgio - bálsamo estético, existencial, imaginativo, afetivo, espiritual e intelectual. E o blues de fato confirmou-se como (poderoso e lenitivo) catalisador: ao mesmo tempo que eu vivenciava e assim corroborava com a percepção-clichê do blues como "melancólico", se contrapunha uma percepção (pessoal, a princípio) deste como também - conjuntamente/paradoxalmente - "sensual". Billie Holiday e Ray Charles foram quem primeiramente me ensinariam haver beleza e desejo na dor. Com a maturidade e a possibilidade de estabelecimento de relações afetivo-sexuais, percebi com felicidade agridoce que alguns pares - afetivos e sexuais - compartilhavam do mesmo credo em relação à beleza ambígua do blues.

De companheira (ou amante) de incontáveis horas de audição ("*Alone Together*", tocaria Chet Baker), essa música passou a ocupar também significativo espaço de reflexões, leituras, pesquisas e estudos, adentrando na seara acadêmica e profissional: se a busca pelo curso de Jornalismo na Universidade Federal do Ceará (com recorte na área de produção radiofônica) não possibilitou futura estabilidade financeira e ratificação de vocação, propiciou *locus* para ampliação e aprofundamento e sistematização do conhecimento do blues (inclusive de forma vivencial, *off the record*). Na seara acadêmica, minha pesquisa resultou em um trabalho de conclusão em que busquei refletir dialogicamente os aspectos eróticos do blues com os do samba, gênero musical afro-brasileiro que, penso, guarda elementos históricos, sociais, estruturais, processuais e estéticos que mereceram (e merecem ainda) um estudo comparativo.

Em paralelo, sempre busquei direcionar minha jornada profissional - em jornal, assessoria de imprensa e, sobretudo, rádio - com a vocacional, cujo propósito era não apenas alocar o blues em vários contextos, mas sobretudo externar e compartilhar (e dialogar) minha afetividade e compreensão pessoal acumuladas em algum conhecimento sobre essa música, em forma de textos, resenhas, reportagens, cursos, falas, produção de eventos, curadorias e, principalmente, programas radiofônicos: há mais de duas décadas produzo e apresento - desde Fortaleza até aqui em Brasília - programas radiofônicos voltados ao blues, sua história, personagens, estilos, épocas etc.

Uma série de circunstâncias e eventos não apenas me trouxeram à Brasília como possibilitaram há pouco mais de quatro anos efetivar antigo sonho de retomar uma pesquisa mais aprofundada, assim como ampliada, sobre o blues, via academia: se a construção de meu

conhecimento se deu a partir do instrumental teórico-metodológico que dispunha em minha formação primeira (Jornalismo em diálogo com a História e alguma Sociologia e Musicologia), desde lá vinha cultivando o desejo de um diálogo com a Antropologia (intuído e inferido a partir de algumas disciplinas cursadas na graduação e ratificada bem mais adiante, e de forma indireta, em curso de pequena duração em Etnomusicologia, na Universidade de Brasília). Esse desejo foi atendido ao ingressar no curso de Antropologia, também na UnB. Mas não sem duras penas.

O retorno ao *banco escolar* foi muito desafiador e instigante em diversos aspectos: (i) pelo longo hiato de quase duas décadas entre uma graduação e outra, *gap* que exigiu esforço intelectual e motivacional redobrados em estudos, leituras e disciplina (compensado por alguma maturidade vivencial, leitura acumulada e foco/objetividade); (ii) desafiador e instigante também pela óbvia distância geracional para com a maioria dos colegas, aliada às consequentes, perceptíveis e (em sua maioria) benéficas mudanças comportamentais (iniciei minha vida acadêmica na década de 1980, ainda nos estertores de uma ditadura militar); (iii) à *muito* benéfica pluralidade cultural, étnica, sexual e socioeconômica encontrada nessa nova realidade, que enriqueceu sobremaneira meu vocabulário político-cotidiano (*lugar de fala, protagonismo, dívida histórica, apropriação cultural*); (iv) e, notadamente, ao choque de realidade com o universo acadêmico-antropológico. Senão vejamos...

Disse Lênin - pelo menos de forma ilustrada em camisetas-libelos semi-clandestinas em meus tempos de estudante na década de 1980 - não ser preciso apenas sonhar, mas com a condicionante de se acreditar neles e, sobretudo, de se observar com atenção a vida real e de se confrontar observação com sonho. Se por sonho inicial pode-se pensar em fantasia como elemento agregado, minha longeva fantasia em relação à Antropologia (da UnB), era de um *olimp* ou *empíreo* de acolhimento a relativismos e alteridades várias e intrínsecas que receberia, em generosa curiosidade acadêmica, minha *dádiva a eros* em forma de um estudo sobre o erótico do blues. Um tema *periférico* e elementar como o *erótico* - que guarda óbvia proximidade com a *sexualidade* e as *emoções*, estas que vinham recebendo reflexões desde Mauss - seria, pensava, tão digno de olhar quanto o *nascimento* e a *morte*. Ledo, triste e desanimador engano.

Parafrazeando o bardo, não sei se presunçoso ou se covarde, incauto ou inábil, meus diálogos iniciais foram tão ruidosos quanto infrutíferos, repletos de constrangimentos,

reatividades e *equivocos improditivos*¹⁸: não apenas demorei a me fazer entender, a mim e a meu objeto de estudo - minha *dádiva* -, que se mostrou, para meu espanto, desânimo e desilusão iniciais, pouco digno de atenção e crédito¹⁹, como custei a encontrar alguma interlocução, assim como demorei a começar a decifrar as *piscadelas* acadêmicas: códigos, etiquetas, significados, humores, relações, hierarquias, momentos oportunos, risos e *ritos*.

Digerindo o gosto amargo da frustração, fruto da reatividade ou silêncios negativos recebidos, retribui em forma de elucubrações ácidas que atribuía tais silêncios e negativas como conseqüência do que chamei internamente de "culpa antropológica" - uma adaptação da "culpa cristã" e "culpa burguesa": a construção de uma *práxis* e blindagem que impossibilitasse qualquer menção de reflexão que denotasse possível *sexualização do negro* (em que pese meu tema tratar, em certa medida e grosso modo, da sexualidade **na arte** negra). Em minha silenciosa e interna vingança agri-doce, enxergava mesmo em alguns parcos diálogos com raros interlocutores quase que uma *assexualização do negro*, espécie de tabu interno, interdito em forma de subtexto, não condizente com a imagem romântica, algo pueril, que fazia da Antropologia, espaço dialógico aberto e franco, de problematização e aprofundamento de questões.

Mas, ainda acreditando em meu sonho, e depois de muito contemplar e tatear, de debates e embates, perseverarei em *realizar escrupulosamente minha fantasia*, à custa de salutares e necessárias negociações e intensas autocríticas: revi verdades conceituais estabelecidas em mim por décadas, reformulando percepções e refinando meu olhar sobre meu tema, graças a leituras e vivências, diálogos e aprendizados que felizmente consegui estabelecer em minha delicada e complexa relação com o universo do saber antropológico. Ideias essencialistas, credos em *heranças* e *raízes*, e mesmo olhares etnocêntricos de minha parte - tal como

¹⁸ Entre os ilustrativos episódios anedóticos, um merece menção (justiça seja feita, foi numa disciplina na História): certa feita, um professor - com quem compartilhara rapidamente, acreditando que de forma eficiente, o meu projeto - se virou no meio da aula repleta e disse que havia lembrado de mim ao ler um texto, acrescentando: "não é você quem trabalha com pornografia?" O episódio, além de causar o esperado constrangimento, uma vez se tratar de uma turma de primeiro semestre, *imberbe*, em que o contraste geracional não só era patente como ficou patético, penso que resumiu bem o que "*ouviveria*" (ver **Considerações Finais**), em certa medida, ao longo dos três anos e meio seguintes, em forma de soslaios, risos irônicos, tensos silêncios, comentários infundados, posições reativas etc.

¹⁹ Esses dados de realidade alcançaram o paroxismo ao ouvir (agora, sim, na Antropologia) que "sacanagem era para ser conversada em mesa de bar", ou seja, que meu tema deveria se limitar aos aspectos "românticos" comentados por Da Matta (1978): reminiscências vividas no campo e que (re)surgem em formas de anedotas nas reuniões e momentos informais dos antropólogos (como as diarréias e busca por comida - p. 03). Tamanho estranhamento com *o outro*, tão exótico e infelizmente tão familiar, me levou mesmo ao ponto de repensar meu objeto de estudo e cogitar, como substituto, outro que, creio, guarda alguma relevância: fazer uma (meta)etnografia do próprio curso de Antropologia: suas deidades, cosmologias, cosmogonias, relações de poder, fricções, seus *xamãs* e sujeitos liminares, ritos e mitos.

preconceitos e visões de mundo historicamente arraigados (quicá projetados no *outro*) - tiveram de ser admitidos e desconstruídos. Se não fui bem sucedido, o demérito é meu.

E hoje me vejo agradecido por ter enfrentado esse processo, fruto de uma peregrinação quase obsessiva na tentativa de interpretar a sensualidade (do) triste blues, esse (aparente) oxímoro. Passados quase cinco décadas desse contato afetivo, e 30 anos do início pela busca de uma formal compreensão hermenêutica, significativamente oxigenada pelo meu grato ingresso na Antropologia, me encontro hoje afortunadamente possibilitado de aprofundar e ampliar ainda mais essa tentativa de reflexão, compreensão e/ou interpretação do blues, na forma de concretização de antigo sonho (com todos os consequentes desafios, embates e desconstruções): pensar o blues antropologicamente. E, ambição maior, prosseguir em minha reiniciada jornada acadêmica, retomando *mais adiante* (do mestrado *em diante*) meu estudo comparativo entre os aspectos eróticos do blues e do samba... Eis-me aqui.

O blues é bom para namorar (e para pensar)

O blues é um gênero musical significativamente associado à "tristeza". As representações histórico-culturais em torno dessa música geralmente associam à imagética de um negro empunhando um violão, com antiga indumentária e contexto rurais, entoando um "lamento" triste que versa sobre abandono; assim como a uma negra, algo matrona, sensualmente decadente, se "lamentando" em algum enfumaçado inferninho urbano. Esse *clichê* sonoro, visual e performático está inculcado num público consumidor de música de amplo espectro: do ouvinte médio aos melômanos, passando - irônica e sintomaticamente - pelos elitistas *experts* do jazz (o *irmão mais novo* do blues); lugar-comum reverberado até no universo acadêmico, cujo *anthropological blues* elaborado por Roberto Da Matta (1978) é exemplar (e que merecerá alguma reflexão nas **Considerações finais**), e retroalimentado pela indústria do entretenimento e pela publicidade-e-propaganda.

No entanto, e num aparente paradoxo, esse mesmo gênero musical também foi apropriado pelo imaginário popular e, mais uma vez, retroalimentado pela indústria cultural, a partir de outro aspecto: sua "sensualidade". Do *strip-tease* a outras cenas de sedução ou de grande apelo lírico-sensual, o blues funciona como recorrente *trilha sonora*. Para tanto, são escolhidos igualmente *clichês* sonoros, visuais e performáticos, temas relativamente previsíveis: solos de saxofone de andamento um pouco mais ritmado, vozes femininas celebradas como "sensuais", além dos já citados cenários: bares esfumaçados, "inferninhos"

ou alcovas.

Como pode, então, uma música ser considerada, de uma ponta, melancólica e introspectiva, e do outro extremo, tão lasciva e expansiva, a ponto mesmo de ser uma das principais matrizes do *r'n'r*? Eu postulo que esses lugares-comuns, no entanto, têm cada um sua razão de ser quando podem, ambos, ser explicados/exemplificados em seus aspectos estruturais poéticos, sonoros, coreográficos e performáticos. Mas, adensando mais esse olhar, postulo ainda - e principalmente - que o blues é uma música "melancólica" que traz junto uma carga "sensual"/uma manifestação musical de intensa celebração "sensual" que esconde em si uma "tristeza" existencial.

Para basear nossa empreitada, escolhemos como guia o quadro analítico proposto por Charles Keil (1966). Autor da primeira mais importante etnografia do blues elétrico e urbano, Keil apresenta - ainda que de maneira esboçada e comedida como apêndice do livro - esta "ampla estrutura" (p. 205) como forma de compreender o blues (etno)musicologicamente, refletindo preocupação inerente à própria obra. O etnomusicólogo estava então inserido - na realidade, no *olho do furacão*, de um debate, ou embate, intelectual e musical, que alocava o *electric urban blues* à *nota de rodapé* acadêmica, ao limbo, ou local *liminar*: de um lado, folcloristas, historiadores, musicólogos e críticos ignoravam ou mesmo tampavam os ouvidos para esta música contemporânea, julgada "comercial", "impura" e "corrompida", distante demais do antigo blues folclórico, rural e acústico, "de raiz" e "puro"; ou seja, o "legítimo". Para corroborar, mas sob uma perspectiva étnica e identitária, esse mesmo *electric urban blues* era ignorado/rechçado por expressiva burguesia econômica e intelectual urbana e por parcela da juventude, ambas negras: os grupos, no entanto, reconheciam tratar-se do *mesmo blues* - como o *country blues* - e por isso mesmo negavam identificar-se com ele, por ser uma música que simbolicamente - níveis socioeconômico e estético - remetia a um passado escravocrata de vergonha, humilhação e sofrimento; de pobreza, ignorância e submissão; de aspereza, vulgaridade e deselegância. Enfim, de muita violência, física, material e simbólica.

Keil via o *urban blues* então como um elo de ligação entre o "autêntico" *country-blues* e à moderna *soul music* consumidos e cultuados, respectivamente, pela *intelligentsia* acadêmica branca e pela sensibilidade popular negra, *continuum* que poderia e deveria ser explicado tanto musicológica quanto social e antropológicamente, ou seja: deveria buscar falar da *experiência musical total* (música, esse fenômeno que ocupa paradoxal posição de meio quintessencial de expressão de uma cultura, ao mesmo tempo altamente formalizada, abstrata e sistemática, e ainda assim capaz de incorporar emoções poderosas e primordiais - p. 203),

permitindo assim uma apreciação abrangente e profunda do blues, relacionando-o dialogicamente à cultura negra.

Oferecendo formulação provisória, mas suficientemente geral para o campo a ser coberto, se a meta é explicar ou compreender ou interpretar o blues de modo mais amplo, o quadro analítico original propõe cinco tipos de explicação: *sintática*, *pragmática*, *semântica*, *cinésica* e *genética*, com respectivos tipos de análise (*cultural*, *social*, *pessoal*, *organísmica* e *histórica*). Como se trata de esboço sugestivo - rudimentar, preliminar e sujeito a muita revisão e refinamento e aberto a adequações, nas palavras legitimadoras do próprio autor -, mas que se adequa com felicidade aos nossos propósitos (a saber, tentar refletir, por meio de um recorte temático, o blues com foco no *erótico*, no aspecto discursivo/de linguagem daquele), buscamos aqui uma inspiração e (re)leitura. E, uma vez se tratar originalmente de um estudo etnomusicológico, será feito por meio de adequações, (re)nomeações e inversão de ordens, a partir de outras ferramentas analíticas condizentes ao nosso universo teórico-metodológico. Ainda sobre o esquema de Keil, reservaremos abaixo algumas rápidas considerações sobre os tipos de explicação (*sintática*, *pragmática*, *semântica*, *cinésica* e *genética*) e seus elementos conectores.

Consistência e congruência dos padrões estilísticos e estudos estruturais norteiam Keil, que postula que um estilo musical pode ser considerado, isoladamente, um *subsistema cultural* ou *padrão* passível análise, independentemente de quaisquer outras considerações; o significado *sintático* se referindo primordialmente às correspondências internas, à combinação regular de sons com outros sons que são característicos de um estilo particular, assim como suas normas e desvios: características definidoras gerais ou procedimentos mais quantitativos e verificáveis poderiam ser utilizados para definir tanto genérica quanto precisamente o que é rotulado como *congruência de padrão musical* ou *estilo*. Tendo-se estabelecido *continuidades* de estilo, este pode ser comparado e contrastado com outros padrões culturais – valores existenciais (*o que é*) e normativos (*o que deve ser*), e como se relacionam com a música e outras formas de expressão, sistemas de crença religiosa, mitos, categorias linguísticas, taxonomias populares etc.: isto seria a *congruência de padrões* (ou a falta dela).

A *consistência de padrões* no blues deveria ser mais considerada: para além de características texturais brutas e amplos critérios formais, caberiam *análises sintáticas* que diferenciasses os diversos estilos de blues, por meio de *dissecações minuciosas* de alguns temas de blues de vários estilos, épocas e lugares: relações de probabilidade, expectativas e objetivos, hábitos harmônicos, normas melódicas e amplitudes de desvio *aceitáveis*, além das

técnicas de construção e liberação de tensão que moldam uma execução de blues (p. 207). Para entendermos *eroticamente* o blues, nosso objetivo nesse estudo, temos antes que aceitar esse *continuum* e demonstrar como é complexa a definição do que é ou não blues, quando confrontado com outros gêneros, como o *gospel* e a *soul music*.

Descrições de comportamentos situacionais; interação artista/público; estudos sobre papel e status: diz Keil que explicações *pragmáticas* sobre um estilo musical o definirão em termos de elementos comuns às situações em que ele é utilizado e às atividades que gera ou promove. A nível social, a ênfase se alterna da música para os músicos e seus ouvintes, ou seja, padrões de interação artista-audiência, papel e *status* dos músicos, a sociologia do grupo musical e aspectos de comportamento sócio-musical – todos nem sempre contemplados em nível de pesquisa antropológica, sendo os etnomusicólogos os que buscaram preencher esta lacuna – dados que possuiriam significativo valor heurístico quando se tenta trabalhar o cerne de qualquer performance musical em andamento.

Keil vê aqui a chance de relatar descrições da situação e comportamentos, bem como a interação entre artista e público, enquanto que, para Tagg (2006), ela refere-se às relações entre signos e seus intérpretes: corresponde ao contexto, valores e ideologias do *conjunto de textos*. Além disso, pode ser entendida em termos de *adequação para uso*: a atenção é dada a todas as circunstâncias e usos que afetam e condicionam a enunciação, incluso aí aspectos sociais e interativos das práticas comunicativas. Para Tagg, a *pragmática* refere-se ao uso da linguagem em situações específicas. Neste caso, nos concentraremos principalmente nos diferentes contextos em que o blues é performado, sendo que o "contexto" de algo pode ser pensado como uma construção de diferentes camadas. Esta é uma abordagem variável, cujo olhar desliza através dos pólos globais e locais, estrutura e processo. Tomando o caso do blues, aqui vamos falar em nível geral em relação aos contextos de diferentes ambientes e tempos.

Diz Keil que música é também uma *semântica*, que qualquer estilo representa um sistema de *símbolos não-consumados*, implícitos e conotativos: é a consumação de sistemas musicais simbólicos, portanto, que se deve *almejar* (temos então que, no caso musical do blues erótico, relacionaremos à evocação de elementos não musicais). No nível semântico, a música em geral caracteriza-se por uma extraordinária capacidade de evocação. Os sons, decerto, são capazes de gerar certos modos, intensificar nossas emoções e experiências e nos transportar para outros locais, mesmo dimensões. E esta capacidade expressiva é especialmente intensa no blues, uma vez que uma de suas características ideais fundamentais é a ideia de brincar

ambiguamente com sentimentos, de transmitir e comunicar além das questões técnicas do instrumento, de *tocar* fundo (*para*) o ouvinte. Temos então aqui, como elementos conectores: mensuração de emoção e percepção; análise de conteúdo; músico e ouvinte como personalidades e aprendizagem musical.

Para Keil, é completamente possível que aspectos mais significantes de alguns estilos musicais sejam fisiológicos ou bioculturais: a nível *organísmico*, estamos lidando com características tão distintas como a produção de tom na cabeça, garganta e tórax; diferentes níveis de constrição e relaxamento laríngeo; os ciclos de tensão e repouso corporal; e os movimentos necessários para produzir música ou responder a ela adequadamente. Ele defende que os campos da *cinésica* e da *etnocooreografia* teriam muito a oferecer neste nível de análise *paralinguístico* - e por meio da observação e testes fisiológicos -, já que música e seus muitos níveis parecem validar o movimento tanto quanto um mito valida um ritual (p. 214): uma pormenorização detalhada dos movimentos corporais associados a um estilo musical ou performance específica poderiam ser de grande valia à segmentação do *continuum* musical em suas unidades significantes. Quando consideradas as muitas formas de danças afro-americanas pouco sistematizadas, em que a música é associada ou completamente incrustada na dança, a necessidade de metodologia que aponte sugestões/soluções analíticas se torna premente.

Keil propõe que uma análise ampla, profunda e detalhada do blues deveria especificar uma rede bem mais estreita de relações entre sua *sintaxe* e valores, crenças e comportamentos dos atores envolvidos com o blues. Munido desses dados, e a partir de uma perspectiva semiótica, poder-se-ia assim fechar o ciclo: percebendo o blues num *continuum* histórico e estrutural, entenderíamos a dupla questão, dicotômica e dialética, a saber, *por que os blues são diferentes* e *por que eles são iguais*. Se contemplarmos historicamente diferentes subgêneros em seus diferentes níveis musicais, poéticos, coreográficos e performáticos - linguagem, semântica, evocação e contexto em diferentes níveis - talvez entendamos *porque* que todos eles são, de fato, blues; *quais* suas características comuns; *onde* colocamos o limite e *quando* consideramos que algo *não é blues*. Enfim, nos permitiria combinar o sentido musicológico com entendimentos antropológicos: as análises do blues nos falariam sobre a relação entre música e significados sociais que atribuímos a ela segundo suas diferentes formas de organização.

Em que pese a relevância do esquema de Charles Keil - mesmo que o próprio saliente ser um esboço sugestivo ou formulação provisória - que revela potencial analítico de grande fôlego, o etnomusicólogo propõe trabalhar em uma dimensão muito mais técnica que iria para

bem mais além das ferramentas conceituais as quais disponho. Mas não apenas isso. Em certo sentido, o esquema se mostra aquém do plano investigativo por mim ambicionado: aqui a história assume o protagonismo inicial para poder oportunizar, a partir de abordagem descritiva, um diálogo analítico com os outros temas num plano muito mais empírico/etnográfico (ainda que de *gabinete*), quando disporemos de instrumentos conceituais, teóricos e metodológicos da Antropologia. Ou seja, trabalharemos com uma Antropologia histórica (ou uma História antropológica).

Iniciar um estudo antropológico com uma abordagem histórica, abordagem diacrônica que também permeará os demais capítulos, se mostra para nós tão possível quanto necessário. Em que pese História e Antropologia constituírem diferentes domínios - método, problemática e objeto próprios (apesar de que, para Evans-Pritchard [*apud* SCHWARCZ, 2005], elas teriam, sim, objeto comum: "traduzir ideias para outros termos e torná-las inteligíveis [p. 123]") - existiriam pontos de contato, quando a primeira, principalmente a partir da Escola dos Annales (LE GOFF, 1978), privilegiou a exploração do não factual, "na senda de uma perspectiva a longo termo" (p. 09), ofertando vasto campo investigativo sobre objetos, digamos, antropológicos: vida material, comportamentos sexuais, feitiçaria etc.²⁰

Se a história representaria recurso ao tempo passado definidor de realidades presentes, a ciência desse passado leva à absorção mais profunda da natureza da vida social no presente (EVANS-PRITCHARD *apud* SCHWARCZ, 2005). Mas a história é menos a sucessão de eventos do que a relação entre eles, seu processo de andamento. Se tomarmos o tempo como categoria analítica, ficariam claras as diferenças entre *tempo estrutural* e *tempo histórico*, sendo este forma circunscrita, datada e culturalmente condicionada de conceber a passagem temporal: toda história seriam, assim, seleção, "e nossa própria versão ocidental seria redutível a um código: a cronologia, nossa cosmologia particular" (SCHWARCZ, 2005, p. 126). No caso de nossa viagem pelo blues, não seria a duração, a cronologia da história convencional o nosso interesse: na realidade, seriam menos os encadeamentos de eventos do que, basicamente, a preocupação antropológica pelos grandes conjuntos significativos (RODRIGUES, 2001) e a contextualização.

Se "o passado está contido no presente como este no futuro (e) história é processo (não

²⁰ Para Evans-Pritchard, deveriam ser abolidas as dicotomias rígidas: o fato de antropólogos estudarem pessoas em primeira mão e, historiadores, por meio de documentos, era apenas questão "técnica". Parafraseando Schwarcz (2005), apostamos na "originalidade da cópia" (p. 131).

havendo) sociedade sem história, mesmo que no tempo sincrônico" (EVANS-PRITCHARD *apud* SCHWARCZ, 2005, p. 123), observar processualmente o blues no arbitrário recorte temporal por nós escolhido (metade do século XIX à década de 1960, quando o blues se atualiza em gêneros como o *soul* e *funk*) deverá nos permitir entendê-lo como um *continuum* musical iniciado com seus elementos formadores estruturais já quando da chegada dos africanos ocidentais aos EUA (KUBIK, 1999). Ou seja, passado e presente serão espécie de globalidade única: antes e depois coabitarão espaço de modo cambiante, tenso e cúmplice. Afinal, não compreenderemos as mudanças e atualizações "sem o recurso à história - movimento pelo qual a sociedade se revela a si mesma e o que é - e, ignorando-a, estamos condenados a não conhecer o presente" (EVANS-PRITCHARD *apud* SCHWARCZ, 2005, p. 123), uma vez que "o passado não está apenas no passado" (LE GOFF *apud* Rodrigues, 2001, p. 31).

E, por fim, se a história seria o registro de eventos, também seria a representação deles (*idem*), um segundo nível de análise que iria ao encontro do pensamento *lévi-straussiano* (2013) que, além de descartar distinções que relegavam à história a alteridade no tempo e à antropologia, no espaço, afirmava que, em comum, ambos configuram sistemas de representação "que em seu conjunto diferem de seu investigador. Um estudo etnográfico, por melhor que seja, jamais transformará o leitor em indígena" (p. 31): a Emancipação de 1865 (**Capítulo 1**), enquanto fenômeno vivido pelo senhor de escravo não seria o *mesmo fenômeno* vivido por um escravo, e nem "ambos" os *fenômenos* receberam certamente o mesmo olhar por parte de um historiador negro como W. E. B. Du Bois (1863-1963) ou de um historiador branco, ufanista e religioso, como George Bancroft (1800-1891). E mais: certamente existem variações nos procedimentos. Para Lévi-Strauss (2013), enquanto o historiador se debruça sobre muitos documentos, o antropólogo observa apenas um; e arremata:

A única coisa que historiadores e etnógrafos conseguem fazer, e a única coisa que se pode pedir que façam, é expandir uma experiência particular para as dimensões de uma experiência geral ou mais geral, de modo que ela se torne, por isso mesmo, acessível enquanto experiência a homens de outras terras ou outro tempo. E conseguem fazê-lo graças às mesmas condições: exercício, rigor, simpatia, objetividade (p.31).

Já que não posso me *multiplicar (em) antropólogos (idem)*, terei que *emular* um historiador que recorre aos etnógrafos de sua época²¹. Procederei, na realidade, como um *etnógrafo de*

²¹ Tento assim, humildemente, me somar aos trabalhos de antropólogos brasileiros que têm se utilizado da diacronia como forma de reflexão, uma talvez herança *freyriana*. Ver Rodrigues (2001).

gabinete, lançando mão, aqui e acolá, de algum suporte antropológico. Carência analítica que tentarei compensar nos capítulos subsequentes.

Thomas (*apud* SCHWARCZ, 2005) afirma que quem estuda o passado esbarra em duas contraditórias conclusões: "a primeira é que o passado era muito diferente do presente; a segunda é que ele era muito parecido" (p. 98). Assim como o blues: minha ambição maior no primeiro capítulo é tentar percebê-lo como um *continuum processual*, localizando no tempo e espaço elementos estéticos, discursivos, coreográficos e performáticos (os quatro tipos interpenetrantes de compreensão, explicação e interpretação da linguagem erótica) presentes em manifestações musicais anteriores e posteriores a ele, que em seus *contornos* e *limites* guardam principalmente em comum a mensagem cifrada/codificada, aquela compreendida e apreciada e utilizada pelo seu grupo étnico, cujo o conceito de *signifying* permeará e nos será muito útil. Elementos que surgiram a partir de condicionantes sociais, que determinaram comportamentos e estratégias de sobrevivência culturais. E nesta *história erótico-social do blues* buscarei iluminar nossa jornada por senda tão complexa quanto fascinante, recorrendo à vasta bibliografia que busca abarcar autores da historiografia canônica do *jazz*, além de *scholars* do blues, *rock e folk music*; além de folcloristas, historiadores, antropólogos e etnomusicólogos, com seus pontos convergentes e divergentes.

Municiado do inicial aporte histórico-antropológico, os capítulos seguintes operarão certo desmembramento do blues em eixos que consideramos igualmente imprescindíveis pois, reunidos, delineiam o que pensamos ser um considerável quadro do *blues erótico*, repleto de significações a serem decodificadas: o blues enquanto *música* em si (aspectos estruturais, [etno]musicológicos e semióticos em diálogos *paramusicais* para a compreensão da construção de significados); o blues enquanto *poética* (em que elementos discursivos e da linguagem cifradas presentes nas letras das canções dialogam com aspectos históricos e identitários); o blues como *dança* (quando entrarão em cena reflexões sobre os significados da dança e seus diversos *locus* no tempo e espaço que, tendo o *corpo negro* como mediador, contribuíram igualmente no processo de complexa construção identitária); e o blues na forma de *performance* (o aspecto inter-relacional entre artistas e entre esses e seus públicos, e seus caracteres estéticos e ritualísticos, assim como religiosos e seculares em rico *continuum*).

A ideia de trabalhar esses cinco eixos do blues, ambição ainda um tanto difusa quando do início de elaboração do projeto - na fase de reuniões e diálogos com meu orientador - pôde

ser materializada por meio de *feliz coincidência*, *conspiração sobrenatural* ou simples e racionalmente (e nada poética) relação *causa e efeito*, quando da leitura quase desinteressada do acima citado apêndice do livro de Charles Keil: um *insight* (diria mesmo uma epifania em forma de *eureka!*) descortinou a possibilidade de utilizar o esquema de forma adaptativa, pois o mesmo propunha uma forma analítica que guardava ricas analogias com o meu intuito de pesquisa; bastaria, para tanto, trazê-lo para o (meu) universo antropológico, localizando autores, teorias, métodos e técnicas deste universo que atendessem às demandas reflexivas dos respectivos eixos. Não sem muita labuta, em forma de pesquisa e leitura, reflexão e diálogo, tentativa e erro, chegamos a um arcabouço teórico-metodológico que nos apresenta como muito eficaz.

Uma vez que a Antropologia conseguiu igualmente efetivar e sedimentar seus eixos, ou sub-categorias - Antropologia da Música, da Dança, da Performance e das Emoções -, logrou construir ricos conceitos e ferramentas analíticas para pensar temas ou fenômenos tão correlatos ao meu objeto, como *dádiva*, *habitus*, *mana*, identidade étnica, *bricolagem*, *equivoco produtivo*, ritual etc. Quando não encontramos na Antropologia alguns suportes teóricos necessários para consolidar nossa ambiciosa e ampla empreitada, optamos por lançar mão do auxílio de outras disciplinas, como História, Etnomusicologia, Semiótica, Sociologia e Literatura para lidar com temáticas e conceitos como erotismo, *signifying*, *musemas* etc.

Para alcançar resultado pretendido, busquei proceder metodologicamente de uma maneira, penso, se não original, algo singular pelo esforço e ineditismo: em uma espécie de varredura histórica, fui pinçando canções que considero significativas e ilustrativas do cancionário afro-americano, desde a escravidão, e notadamente em seu recorte erótico, que revelam a linguagem codificada como fio condutor. Muitas canções do que defendo se encaixar num *continuum* do blues inclusive são relativamente conhecidas do público médio apreciador, mas decerto suas significações poéticas não o são. O mesmo pode ser dito sobre elementos característicos das danças, performances e da própria musicalidade do blues: a partir de textos, etnografias e relatos - narrativas e comentários elaborados por estudiosos, críticos, bluesmen e escritores afro-americanos -, procuro descortinar, semântica e hermeneuticamente, esse caractere erótico da estética, linguagem e discurso do blues. Como a linguagem vernacular afro-americana - e, nosso caso em questão, a linguagem vernacular erótica - é extremamente densa e complexa, optamos por disponibilizar ao final, em forma de anexos, um glossários de termos e expressões e uma relação com as letras de algumas canções que consideramos historicamente emblemáticas.

*I've got the key to the highway, feel I got to go*²²

Optamos pois por iniciar o **Capítulo 1** pelo que denominamos *História*: o tipo de explicação histórica ou *diacrônica* no entendimento antropológico-musical do blues, a percepção de que possíveis e importantes *insights* sobre os processos de formação do gênero e a continuidade da mudança de estilos ao longo do tempo repousariam sobre um tratamento mais acurado de problemas *sincrônicos* tocados pelos capítulos procedentes. À medida que complexidades de alguns estilos de blues e de seus diálogos sinuosos com a música sagrada forem explorados e compreendidos em termos amplos, desenvolvimentos passados decerto abrirão novas perspectivas.

Para o **Capítulo 2** reservaremos à *Música* do blues (o que seria a *Sintática* do quadro original): o que nos interessa aqui, semiótica e antropológicamente, é tentar entender como o mesmo blues pode transmitir e evocar diferentes sensações - sentimentos e emoções - e entendimentos para diferentes grupos: a capacidade de evocar e transmitir significados *para(musicais)* (nível *semântico*) é cambiante e dialógica e está, portanto, ligada a série de conceitos e práticas sociais e culturais possíveis. Considerar a *semântica/sintática* dos blues - seus principais elementos musicais e linguísticos característicos - é muito útil, para além de fazer comparações entre diferentes subgêneros que compõem, o que queremos dizer com blues, bem como para analisar os conflitos produzidos entre o que é aceito ou não como blues, por permitir compreender porque o gênero é tão sujeito a *equivocos produtivos*, interpretações tão díspares e significações tão complexas.

Buscaremos, pois, no **Capítulo 3**, intitulado *Poética*, tentar entender o percurso processual de uma ambiguidade discursiva, emotiva e comportamental por parte do afro-americano em geral, e do *bluesman/blueswoman* em particular. Para tanto, teremos que tentar análises *paramusicais*, notadamente que permitam lançar um olhar histórico e sociológico sobre a construção cultural de uma auto-imagem identitária e sexual; e, principalmente, uma passada d'olhos sobre o conceito de *signifying* que permeará toda nossa viagem, sobretudo neste capítulo, que focaremos especificamente na *poética* do blues como um seu elemento semântico. Buscaremos encontrar algumas estruturas de pensamento que atribuíram significação aos *agires* e *sentires* dos diversos atores envolvidos processualmente no contexto

²² ("Eu tenho a chave para a estrada/ Sinto que eu tenho que ir" - "Key To The Highway" Jazz Gillum, 1941).

do blues erotizado, e que continuaram embutidas nos *existires* (Rodrigues, 2001) de vários tempos e espaços.

Seguindo a trilha, chegaremos ao **Capítulo 4**, que aqui preferimos nomeá-lo *Dança*. Categoria analítica pouco explorada na historiografia tradicional do blues mas, ironicamente, ligada a ele de modo intrínseco desde o início, as *blues dances* talvez sejam a manifestação cultural que mais explicitam, por meio da corporalidade, as expressões da sexualidade, do erótico: esboçadas já no contexto da escravidão, danças folclóricas seculares, ritualísticas e religiosas comunitárias foram atualizadas e resignificadas ao contexto do entretenimento popular - inclusive profissional -, adquirindo identidade individual/de par. E é sobre o processo, estrutura, função e significado da dança (blues) para o afro-americano que tratará o capítulo, que *trará à baila* suportes antropológicos como *habitus* e identidade étnica, além refinamentos coreográficos por parte da Antropologia da Dança, todos tendo o corpo como protagonista/mediador.

O derradeiro **Capítulo 5** será dedicado à *Performance*. Analisar a performance, assim como suas conexões com o *ritual* e o *jogo*, nos será de grande valia para entender a relação dialógica entre músicos e entre esses e seus públicos, assim como o componente erótico das apresentações permeiam, não sem conflitos e negociações, as esferas do que por vezes são chamadas de *sagrado* e do *profano*. Nos ateremos às abordagens que dão primazia ao contexto e à relação de performance com *cultura, sociedade e história*, assim como as que se preocupam em identificar gêneros particulares de performance de um grupo e como este os constrói e produz: em que medida a performance em si resulta de algo que o performer faz ou de um contexto - histórico e geográfico - particular no qual é feita. E de que como isso altera o blues em sua estrutura²³. Para tanto, nos socorrerão autores que trabalhem com performance sob prisma antropológico e etnomusicológico, e assim buscaremos compreender o processo pelo qual o blues é efetivamente produzido em uma performance e como o blues erotizado se manifesta em vários desses tempos e espaços, em atividades em que o *bluesman* se envolve e situações sociais em que o blues erotizado tem papel preponderante.

Antes de seguirmos adiante, concluo com uma frase de Ginzburg (2007), outro dos protagonistas de novas e redentoras reflexões sobre a História, sobre uma antropologia

²³ O que, em certa medida, poderia nos remeter a Sahlins (2008) e de volta à discussão *História e Antropologia*: "o grande desafio para uma antropologia histórica é não apenas saber como os eventos são ordenados pela cultura, mas como, nesse processo, a cultura é reordenada. Como a reprodução de uma estrutura se torna a sua transformação" (p. 28). Penso que o objetivo da analogia é demonstrar como a performance, como *fato musical total*, se pauta por estruturas anteriores, motivadas pela dinâmica da cultura.

histórica atenta à persistência de elementos culturais e quase estruturais, assim como à coexistência de *vários tempos* e, sobretudo, relativa a história contada *sobre e por* outros protagonistas: "A história (as relações entre fenômenos artísticos e história política, religiosa, social, das mentalidades etc.), expulsa silenciosamente pela porta, torna a entrar pela janela" (p. 92). E a ela ligo a uma expressão muito celebrada do blues, a saber, *the back door man*: basicamente o amante secreto de uma mulher casada, ele é aquele que foge pela *porta dos fundos* enquanto o *homem da casa está virando a chave na fechadura da porta da frente* (... mas que pode retornar...). A *porta traseira* como entrada/saída para negros trabalhando em casas brancas durante e pós-escravidão decerto alimentou uma simbologia erótica entre afro-americanos: *back door man* como amante associa-se também ao fenômeno pós-escravidão dos *sweet back papas*, homens que sempre se esquivavam dos trabalhos manuais extenuantes - o destino da maioria dos negros da época -, tornando-se músicos e vivendo *folgazões* às custas das mulheres que cozinhavam e moravam na casa de um rico homem branco, onde podiam *entrar pela portas dos fundos*. Assim, retifico a imagem utilizada anteriormente de Little Richard como um *entertainer* a nos guiar "ao *portão de entrada* à longa estrada musical que nos levará aos primórdios do blues": talvez seja preferível representá-lo como um (peculiar) *back door man* a nos conduzir - ele e outros *sujeitos liminares* - pela *porta dos fundos* (ou *janela*) de uma *história antropológica e erótica do blues*. Assim mesmo, em minúsculas, uma *gente liminar* e "desimportante"...

CAPÍTULO 1

"*THAT'S MY STORY*"²⁴: HISTÓRIA

"Mas que a música é uma linguagem por cujo intermédio são elaboradas mensagens, que tais mensagens podem ser entendidas por muitos mas enviadas apenas por poucos e que só ela, entre todas as linguagens, une o caráter contraditório de ser, ao mesmo tempo, inteligível e intraduzível - esses fatos fazem do criador de música um ser como os deuses e fazem da própria música o mistério supremo do conhecimento humano. Todos os outros ramos do conhecimento esbarram nesse mistério, que detém a chave para o progresso daqueles" (LÉVI-STRAUSS apud LEACH, 1970, p. 108)

"Os blues são as raízes e as outras músicas, os frutos. É bom manter as raízes vivas, por significar melhores frutos para o futuro" (Willie Dixon)

***The blues ain't nothing but a good man feeling bad*²⁵...**

Para o aficionado mais dedicado, longo e disciplinado por algum, por exemplo, gênero artístico - colecionador, pesquisador - ainda desperta uma gama de emoções e sentimentos, alguns não tão nobres, ouvir opiniões e questionamentos de leigos sobre seu objeto de desejo. No caso de um *blues scholar*, quase que invariavelmente são três as abordagens sofridas: a afirmação de ser o blues "bonito mas melancólico" (ou bonito *por ser* melancólico); a dúvida sobre "a diferença - se é que tem - entre blues e jazz"; o elogio de que o blues "é legal por ser o pai do rock".

Em que pesem falas do senso comum serem possíveis momentos de se despejarem platitudes, preconceitos ou equívocos, mostram-se chance de fértil reflexão sobre o tema discursado, inclusive em relação à busca das fontes originárias que ajudaram a formatar juízos valorativos e informativos. Ainda no caso do blues, muito disso se deveu, ironicamente, à fontes eruditas e acadêmicas: muito do que formalmente se escreveu e contribuiu para sedimentar a imagem do gênero partiu de autores que se debruçaram, musicológica, histórica ou sociologicamente sobre o jazz, *folk music* e rock, dando consequentemente papel secundário ao blues. Apesar de bem intencionadas, menções e avaliações sobre aquele não conseguiram deixar de escapar superficialidade, reducionismo, incompletude ou truncagem, que não devem ser debitadas somente ao pouco espaço disponível a um gênero "secundário",

²⁴ "*That's My Story*" (John Lee Hooker, 1960).

²⁵ ("*O Blues nada mais é que um homem bom se sentindo mal*") (Georgia White, 1936)

pois podem refletir também percepções equivocadas, estereotipadas, elitistas e preconceituosas do objeto retratado.

Parte significativa da clássica historiografia do jazz²⁶ (STEARNS, 1964; BERENDT, 1975) reserva ao blues o honrado posto das "matrizes" que fomentaram o *mainstream*, a corrente principal daquele. A partir desse condescendente prisma, é percebido antes como precursor "primitivo", folclórico e coadjuvante *do e secundário ao jazz* do que um seu contemporâneo e cujos expoentes seriam sobreviventes de antiga tradição. Mas o blues também é celebrado, ora vejam, enquanto música folclórica, "pura" e "legítima" (CHASE, 1957) assim como popular (GILLET, 1970), como uma das "fontes" perenes e principais - se não principal - que nutriu e nutre o *gospel, r'n'b, r'n'r, soul, funk e disco music, o folk urbano e mesmo a country music* e derivações, num *continuum* histórico que alcançaria a música (*pop*)ular contemporânea, do rock ao *rap*.

Felizmente, a partir da segunda metade do século XX, essas exegeses passaram a ser complexificadas por pesquisas, trabalhos de campo e publicações de novos folcloristas²⁷, historiadores e sobretudo antropólogos e etnomusicólogos (CHARTERS, 1959; OLIVER, 1960; KEIL, 1966; LOMAX, 1970; FERRIS, 1978; EVANS, 1982; HERZHAFT, 1986), que alocaram o blues como música autônoma, com origem, história, desenvolvimento (mutações e atualizações) e sobretudo perenidade, largamente independentes daquela do jazz e para além de seus "frutos" (em que pese escolhermos recorte histórico que vai até a década de 1960, o blues prosseguiu com novas gerações de artistas/criadores e dialogando/fomentando outras manifestações musicais). Novos olhares que passariam a questionar também canônicos sentidos-comuns musicológicos que tratavam das "raízes" musicais africanas e europeias, de forma estanque, limitadora e intuitiva²⁸, e repletas de *anacronismos etnocêntricos* (RODRIGUES, 2009)

Pesquisa acadêmica e avaliação crítica contribuíram para lidar com esse paradoxo: se a relevância do blues para criação e elaboração de todos esses estilos era relativamente consensual, esses novos olhares - etnomusicológico, sociológico e histórico - o vislumbram

²⁶ As bibliografias sobre o rock, por razões de cronologia histórica, são mais recentes, uma vez que o gênero 'surgiria' oficialmente nos anos 1950; os escritos sobre o jazz se iniciaram já na década de 1930 (SCHULLER, 1968). Ainda assim, dada a importância do *r'n'r* como fenômeno de massa, em abrangência e influência, o peso de seus escribas para a compreensão do blues foi significativa.

²⁷ Ressalva crítica seja feita aqui aos folcloristas (e, em certa medida, aos historiadores), cujo olhar diacrônico não foi suficiente para acompanhar o blues, enquanto manifestação musical, cultural, de forma dinâmica e processual. Retomaremos esta reflexão ao final do capítulo.

²⁸ Para a análise das *heranças, raízes e africanismos*: Mintz e Price (2005); Kubik (1999) e Capone (2011).

como música secular afro-americana ricamente processual. E cujos contornos e limites passaram também a ser problematizados e aprofundados²⁹: as tradicionais percepções de sua estrutura musical engessada em acordes, compassos e estrofes pré-definidos, e sua expressividade lamentosa - presentes nas *blue notes*, poética e performance, foram colocadas em xeque, principalmente quando a dança, outro elemento umbilicalmente associado ao blues passou a ser contemplado.

Enquanto música, poética, dança e performance, o blues foi um importante fenômeno cultural que marcou profundamente o moderno cancionário ocidental, ao construir uma linguagem artística ambígua, fenômeno bastante incomum em se tratado de música popular branca norte-americana, até então presa a claro binarismo de emoções e sentimentos. Ao mesmo tempo triste e alegre, sensual e melancólica, franca e irônica, direta e velada, esses pares de opostos têm sua razão de ser, graças a um contexto histórico, social, cultural, político, econômico e religioso marcado por grande assimetria entre grupos étnicos. Uma linguagem, discurso, narrativa e comportamento repletos de significações estéticas, políticas e emocionais (e eróticas!) surgidos como forma de resistência, negociação e mesmo sobrevivência cultural, cujas várias camadas de significado compartilhadas apenas, pelo menos inicialmente, por um grupo de afro-americanos não impediu que fosse mais adiante compreendida, admirada, assimilada, apropriada por outros setores, em forma de falas, gestos e acordes. E será esta história erótico-social que tentaremos nos aventurar, a partir de agora.

Para finalizar: sem desmerecer a frase-libelo que abre nosso capítulo inicial, de autoria do baixista, compositor, cantor, arranjador, produtor e militante cívico Willie Dixon, dada sua imagem poética e relevância política para reconhecimento, resgate e valorização cultural, o termo "raízes" involuntariamente coloca o blues numa situação de repositório de tradição estagnada e secular, inferindo que se limitaria apenas a um fornecedor de matéria-prima musical para ser processado em outro lugar e não - partindo das reflexões de Kubik (1999) sobre as "raízes" africanas do blues - como um *continuum processual*, cadeia de determinantes ligados por causa e efeito que pode ser atribuída "a vários outros tempos e lugares até que os traços desapareçam no anonimato dos história" (p. 298). Ou, voltando a fala "nativa", parafraseamos o músico de *r'n'b* Larry Williams: na verdade, não existe começo

²⁹ Inclusive, e principalmente, pelos "pais da matéria": se para Robert Junior Lockwood "*r'n'r não é nada além do blues tocado rápido*", para BB King (1999), era *r'n'b* feito por adolescentes brancos (p.147); a *soul music*, uma continuação do *r'n'b* (p.169); e o *funk*, um blues com mais energia e prova de que o blues podia adaptar-se aos tempos modernos sem perder a essência (p.212).

nem fim para defini-lo, pois ele é a própria pulsação da vida (COHN *apud* MAZZELLONI, 2012, p. 219).

... ou *I love the blues, it hurts so nice*

Se uma definição de blues se mostra problemática, o mesmo acontece com a palavra que o nomeia - e as de muitas outras da "família" (ver **Glossário**) -, pois elas guardam românticos mistérios, incontáveis interpretações, picantes polêmicas e rico *signifying*. Difícil se precisar *como* ou *quando* foi seu surgimento, inúmeras são as interpretações e pesquisas, sendo as origens do termo até hoje documentalmente nebulosas. Tem-se que muito antes de nomear uma música, a palavra inglesa *blues* delineava ao europeu um *estado de espírito*, significado extramusical que determinou sobremaneira a percepção dessa arte. Entre 1550 e 1860, diversos registros associam a palavra a expressões, substantivos ou adjetivos que denotam ampla paleta emocional: medo, ansiedade, aborrecimento, tédio, melancolia, depressão, *espíritos maléficos* (ou *demônios da tristeza*, *blue devils* - ERLICH, 1977; HERZHAFT, 1986; DEVI, 2012). Se na linguagem vernacular do americano branco do início do século XIX, *blue* era também gíria para pejorativa para *bêbado*³⁰, o termo aplicado pela comunidade negra à canção que expressava aquele *estado de alma* só deve ter ganho circulação pós-1900 (OLIVER, 1990; CHARTERS, 1993; RIBEIRO, 2005) principalmente como elemento identificador de um gênero musical popular, com o advento da indústria do disco.

De fato, esses significados estão intimamente ligados à história do blues como música: *cantar/tocar o blues* (*sing/play the blues*) tornou-se forma de expressar e livrar-se desses sentimentos, quando muitos artistas do blues sustentam mesmo que alguém não pode tocar essa música a menos que *tenha um/esteja com "sentimento de tristeza"*³¹. No entanto, um olhar mais *adensado* sobre a questão semântica/etimológica pode desvendar outras ricas e complexas possibilidades de compreensão dessa música. Principalmente se levarmos em conta que a palavra de origem inglesa veio importada, juntamente com seu significado, de uma Europa - sobretudo Inglaterra, França, Espanha, Itália, Alemanha - que há séculos lidava

³⁰ Sobre a cruzada religiosa pela abstinência alcoólica entre grupos brancos norte-americanos, longo, complexo e curioso fenômeno sociocultural que perdurou por mais de dois séculos, ver Johnson (1985).

³¹ Credo perpetuado inclusive por nomes brancos do *blues-rock*, como o inglês Eric Clapton, para quem é impossível cantar o blues honestamente "de barriga cheia" (CLAPTON, 2007).

com uma epidemia de melancolia, fenômeno médico-sociológico igualmente tão complexo quanto curioso.³²

Embora, sim, o blues tenha primordialmente uma veia melancólica e expresse sentimentos de perda e agitação emocional condizentes com a condição e circunstâncias sociais de seus autores - ou seja, em seus próprios termos - a mesma palavra (*the blues*) servia no final do século XIX para nomear também a *slow drag* ("lento arrastar"): dança íntima das *juke joints* em que casais bailavam colados, intensa e sensualmente, ao ritmo da música (ELRICH, 1977; OLIVER, 1990 e 2009; DEVI, 2012; MURRAY, 2017). E mais: o blues consistiria em seu nascedouro também de um repertório de canções ritmadas/animadas e dançantes (*blues dances*, mais adiante atualizadas como *shuffle*, *boogie woogie*, *hokum blues*, *jump blues*, etc.), que colocam mesmo em questão sua unívoca explicação etimológica (ver **Capítulo 4**).

Seria portanto imprudente se agarrar a esse *clichê* alimentado inclusive pelos próprios *bluesmen* (e, como veremos mais adiante, pela indústria do disco): ao fim e ao cabo, esses mesmos artistas ganhavam a vida fazendo performances em bailes, festas e botecos (ver **Capítulo 5**), locais/eventos em que, supõe-se, as pessoas queriam beber e dançar e se divertir, e não apenas afogar-se em lamúrias. Curioso notar então que ambos os termos - *blue* e *drunk* - estavam, no final do século XIX, igual e pejorativamente associados à *dança*³³. Cabe adiantar aqui que o termo o termo "*blue*", quando associado à canção afro-americana "blues" registrada em disco a partir dos anos 1920, foi adicionado à língua inglesa como sinônimo de "*pornográfico*" (ver **Capítulo 3**).

Voltando ao *como* e *quando*: é difícil então se precisar processualmente a resignificação da palavra *blue*, de *melancólico* à *bêbado*, para uma dança "pré-coito" chamado *the blues*, que por sua vez passou a designar também uma música igualmente sensual que acompanhava a dança e que ficou conhecida como *blues*, manifestação carregada então de sentimentos complexos, ambíguos.

³² Séculos de obscurantismo católico deram lugar - não sem conflito - a um Iluminismo que colocava o indivíduo como medida das coisas, e assim em contato com questões existenciais e filosóficas como finitude e sentido da vida, em convívio ainda com a austeridade e ascetismo Calvinista. Melancolia, depressão e suicídio acometeram *populacho* e celebridades, do escritor puritano John Bunyan ao líder político Oliver Cromwell, do poeta Charles Baudelaire a Max Weber, para quem a tarefa mais urgente do Calvinismo era "a destruição do gozo espontâneo e impulsivo" (*apud* EHRENREICH, 2010, p. 174).

³³ O elo entre esses termos também é indicado nas *blue laws* (*leis azuis*) que ainda hoje proíbem venda de álcool e funcionamento de salões de dança aos domingos em alguns estados dos EUA (DEVI, 2012).

Tais sentimentos são expressos por meio das *blue notes* ("notas tristes"), decerto a célula básica do blues e seu elemento mais característico, originado ainda na escravidão. Habitados culturalmente à escala musical africana pentatônica (de 5 notas), os escravos tiveram acesso a instrumentos europeus baseados na escala ocidental diatônica (de 7 notas). Diante dessa resistência étnica, incapacidade ou recusa de aderir estritamente à tonalidade europeia, eles procuraram então adaptar os instrumentos à escala pentatônica, resultando daí a *bemolização* artificial da terceira e sétima notas "ambíguas", "vacilantes" (CHARTERS, 1959; STEARNS, 1964; MILLER, 1975) - respectivamente *mi* e *si*, tonalidade de *dó maior* -, sendo que, para cada instrumento à mão, criaram-se maneiras diferentes de chegar ao intento.

Ambos os termos, "ambíguo" e "vacilante" (como também a interpretação sobre tonalidade menor no blues), nos serão muito útil mais adiante, nos capítulos 02 e 03. Mas podemos adiantar que eles, assim como a palavra "*blue*" (e *jazz*, *boogie woogie* e *rock and roll* - ver **Glossário**) integram o rol dos *equivocos produtivos* (VELHO, 1997), quando temos aí uma comunicação imperfeita entre dois grupos de uma mesma comunidade lingüística (RAMOS, 2014), cujas concepções, embora diferentes, apresentam semelhanças, aproximações que permitiriam a continuação da "audição" e conseqüente apreciação: enquanto um desses opera uma manipulação vocabular de seu vernáculo, o outro expressa sua emoção particular ao grupo, sendo que ambos, juntos, terminaram por emprestar ao blues a característica de lamentoso.

Estruturado (mas improvisado)

O blues talvez fosse inicialmente uma nova forma de canção: títulos reunindo arranjo livre de versos relacionados a um tema (OLIVER, 1990). Em sua forma "clássica" ou "padrão", é caracterizado por estrofe de três versos e 12 compassos divididos em três partes de quatro compassos cada. Normalmente, o cantor faz uma ou duas linhas em *pentâmetro jâmbico* (cerca de dois compassos por frase - ver **Glossário**) ao longo dos primeiros oito ou nove tempos, preenchendo o restante da frase melódica com figuras instrumentais complementares e improvisadas - *break* -, que geralmente levam a repetição integral da primeira estrofe, enfatizando e criando expectativa, às vezes pontuado no começo ou fim com exclamações como "*yeah!*", "*Lord, have mercy!*", "*I say*" (KEIL, 1966); a terceira estrofe arremata o pensamento reiterado nas duas primeiras estrofes. Regras, contudo, não rígidas: há formas estróficas de compassos variáveis e metrificações irregulares, bem como a repetição

do primeiro verso não é mais primaz.

Assim como no jazz, e para além do senso comum, o improviso no blues é fundamental: músicos mais talentosos eram *compositores instantâneos*, raramente interpretando a mesma canção de modo similar, modificando solos, trechos da melodia ou letra. A maioria, iletrada, conseguia pegar um assunto qualquer, pensado ou sugerido, e partia a "brincar" com o tema, inventando a narrativa à medida que cantava/tocava, expediente rico em contextos performáticos de desafios poético-musicais com outros músicos (ver **Capítulo 5**). Essa propensão para (re)criar canções novas ou (re)modelar as já existentes tem base histórica: muitos versos, fragmentos melódicos e progressões harmônicas caíram no domínio público, quando da passagem do blues folclórico à canção popular, servindo de base ou sendo agregados em diversas composições, ficando o resultado final a cargo da maestria do artista.

Os primeiros os músicos de blues tocavam banjo (vindo do *banjor* africano), *fiddle* (ou *rabeca*, de ascendência tanto europeia quanto africana), e outros instrumentos rudimentares ou caseiros (como o *one-string*, aparentado do nosso berimbau) e que seriam preteridos pelos "europeus" violão e gaita, popularizados nos EUA a partir do início do século XX: O violão tinha grave mais profundo e cordas menos tensionadas que permitiam às notas soarem por mais tempo; e, inspirados na guitarra havaiana, os violonistas (*guitarristas*, de *guitar*, no vocabulário do blues) desenvolveram a técnica do *slide*, que possibilita a obtenção das *blue notes*, ao *deslizar* pelas cordas um objeto liso, como navalha, osso ou, mais comumente, gargalo de garrafa serrado (*bottleneck*), resultando no efeito **emotivo** de *bend* ("torção" das notas). Embora as grandes vedetes do *early blues* tenham sido fundamentalmente os guitarristas, o piano teve importância significativa na evolução do gênero, inclusive e principalmente por desenvolver estilos próprios, entre eles o *barrelhouse* e o *boogie woogie* (ver **Capítulo 4**). Tocar blues era um feito considerável para pianistas: ao contrário da guitarra e gaita, eles não podem torcer ou repuxar as teclas para criar *blue notes*, empecilho técnico resolvido com muita inventividade, criando-se artifícios para produzir a ilusão de notas abaixo do tom.

Reflexo da dura e crua realidade sócio-histórica dos negros nos EUA, as letras do blues frequentemente abordam temas como pobreza, violência, vícios, tragédias e aflições de grandes proporções (inundações, pragas, crise econômica, guerras), assim como fatos prosaicos ou distantes (o advento do gramofone, o naufrágio do Titanic). Carregado de forte emotividade, sinceridade e assertividade, a poesia do blues paradoxalmente é também ambígua, irônica e evasiva, lançando mão para isso de gírias, metáforas e outros artifícios

vernaculares repletos de codificação: *"I'm Going down and lay my head on the railroad track/ I'm Going down and lay my head on the railroad track/ When the train come along I'm gonna snatch it back."*³⁴

Haja vista todo aspecto concebível da vida negra ser explorada poeticamente, o blues, sobretudo, de(canta) o amor sexual. Em linguagem franca, madura e por vezes direta (ou "vulgar"), expõe seu lado negativo: traição, abandono, incompreensão, solidão; mas também celebrativo, cujas letras exaltam os atributos físicos e vigor erótico do compositor(a), da(o) amante ou da mulher em geral, sendo algumas metafóricas - imagens domésticas e culinárias, as preferidas - e outras francamente explícitas, temas muito explorados em disco: *"Lookee here baby, listen to my song/Don't get mad, because it ain't no harm/I want to play with your poodle"*.³⁵ (ver **Capítulo 3**)

Como ventilado acima, a dança, apesar de pouco explorada, está intrinsecamente associada ao blues, presente desde seu nascedouro e desenhada no contexto escravocrata (ELRICH, 1977; HAZZARD-GORDON, 1990; MALONE, 1996; OLIVER, 2009). Nos *minstrels shows* temos danças folclóricas seculares (*plantation dances*) que foram atualizadas e resignificadas ao contexto do entretenimento popular e comercial, possuindo ainda íntimo parentesco com futuras formas de danças que foram a base do blues como entretenimento (DEFRAITZ, 2001; MURRAY, 2017). Tínhamos ainda elementos coreográficos ligados à dança ritualística ou religiosa e grupal que, após a Emancipação (1865), também adquiriram identidade mais secular e individual/de par: à medida que a dança, que ainda manteve alguns laços comunitários com a dança grupal, se tornava mais associada à sexualidade e ao entretenimento hedonista, a relação de parceria tornou-se mais isolada e individualizada: *"There's a brand new dance(...)Makes you feel so good(...)they call the Round and Round"*³⁶ (ver **Capítulo 4**).

Outra característica marcante do blues e que lhe garante grande peculiaridade, é a sua performatividade (ver **Capítulo 5**). Graças à estrutura sintática e semântica, o blues permite ao artista a emissão de uma narrativa, expressividade e gestual altamente emotivos e de grande apelo dialógico com a plateia, sobretudo a partir da base responsorial e ênfase à

³⁴ ("Eu vou lá, botar a cabeça no trilho pra morrer (2x)/ Mas quando o trem chegar eu livro minha cabeça, podes crer") (KEIL, 1996; MUGGIATI, 1985).

³⁵ ("Olhe aqui baby, ouça minha canção / Não fique brava, isso não é ruim / Eu quero brincar com seu poodle") ("Let Me Play with Your Poodle", Tampa Red, 1938).

³⁶ "Há uma dança nova (...) Faz você se sentir tão bem (...) eles chamam de Round and Round" ("Round and Round", J.B. Lenoir, 1965).

repetição, e também pelo convite à dança. A performance do artista se aproxima muito à do *preacher* (predicador), ao buscar interação e confirmação da mensagem discursiva e gestual, tendo a música como elemento mediador e facilitador, assim como a corporalidade como um marcador de identidade: "*Hey everybody, let's have some fun/ You only live but once, and when you're dead you're done/ So let the good times roll, let the good times roll*"³⁷

Tentamos acima conceituar o blues. Agora, naveguemos por sua (pré)história.

***Screamin' and hollerin' the blues*³⁸: no início era o grito³⁹ _elementos formadores**

"Pretender reconstituir um passado do qual se é impotente para atingir a História, ou querer fazer a História de um presente sem passado, drama da etnologia em um caso, da etnografia em outro" (Claude Lévi-Strauss, Raça e História)

"Esta é uma história do blues (...) uma música simples (...) não há ciência no blues; não se pode decompô-lo em partes como a matemática. O blues é um mistério; e os mistérios nunca são tão simples quanto parecem" (BB King, Corpo e Alma do Blues)

Duas são as matrizes culturais do blues: a europeia e a africana, que forneceram elementos musicais nesse longo processo pois, apesar das assimetrias e violências características, as sociedades escravistas foram também cenários de contatos, trocas e misturas⁴⁰. Da África Ocidental, onde ficam atualmente Mali, Senegal, Gana, Congo e Gâmbia, saiu a maior parte dos negros roubados para a lida nos portos e plantações por colônias sulistas norte-americanas, que teve toda sua economia agrícola construída na base do trabalho escravo. Colonizadores brancos já habitavam há poucas décadas os EUA, quando do início da escravidão⁴¹, provindo também de diferentes grupos sociais, políticos e religiosos e

³⁷ "*Ei pessoal, vamos nos divertir / Você só vive uma vez e, quando está morto, você já terminou / Então deixe os bons tempos rolarem...*" ("*Let the Good Times Roll*", Louis Jordan, 1946).

³⁸ "*Screamin' And Hollerin' The Blues*" (Charley Patton, 1929).

³⁹ Para Dubois (1998), as condições vis da escravidão implicavam em sentimentos de inferioridade e submissão, sendo o *shout* forma catártica de enfrentamento e elo carregado de simbolismo que une *work songs*, *hollers* e *negro spirituals*. O *shout* como expressão do fervor religioso surge em depoimento de ex-escravo: "Eu não ligo para o que os brancos me dizem quando eu grito. O Espírito me conduz e, por isso, permaneço Nele. Os brancos não sentem como eu; por isso não permanecem no Espírito" (*apud* GENOVESE, 1988, p. 319).

⁴⁰ Estes contatos culturais impositivos e de dominação podem ser, e muitas vezes o foram, violentos; "mas a brutalidade nunca impede os objetos de circular, os corpos de se esfregar, as palavras de se misturar, e as músicas de se entrelaçar" (MARTIN, 2009, p. 19).

⁴¹ Os primeiros "tumbeiros" (navios negreiros) chegaram aos EUA em 1619 na colônia de Jamestown, Virgínia (GENOVESE, 1988). Para Ramos (1945), no entanto, a presença lá do africano escravizado dataria do século anterior quando, entre 1526-28, houveram tentativas isoladas de estabelecimento; Capone (2011) aponta que foi somente em 1641 que a escravidão foi legalizada nas colônias inglesas (e o tráfico de escravos com África iniciado oficialmente em 1645), sendo, até então, africanos mantidos por anos sob regime de "servidão de contrato" para o reembolso de suas viagens aos EUA.

de diversas etnias e nacionalidades, como britânicos, espanhóis, franceses, alemães, irlandeses e italianos, por motivos vários: perseguições religiosas, interesses comerciais, superpopulação etc. Como ritmo, o blues surgiu de dramático encontro cultural: a África forneceu as *work songs* e *field hollers*; a Europa, harmonia dos hinos religiosos (*spirituals*) e estrutura das baladas.

Entre as inumeráveis privações culturais⁴², instrumentos de percussão e sopro foram logo proibidos aos escravos, pois os senhores brancos temiam que pudessem ser usados como meios de comunicação - algo comum na África Ocidental⁴³ -, facilitando o engendramento de rebeliões. Os escravos, então, tiveram de se virar com instrumentos de cordas e, sobretudo, o canto, sendo as *work songs* a manifestação conjunta primeva. As "*canções de trabalho*", registradas formalmente no século XIX (GENOVESE; 1988), eram entoadas coletivamente durante a colheita e, depois da libertação, em obras, ferrovias e diques. Com ritmos uniformes e versos pouco rimados, se baseavam no "*chamado e resposta*" (canto *responsorial* ou *antifonal*): o solista cantava uma frase, que podia ser improvisada, e outros respondiam em coro com um bordão, como um estribilho. Estas canções ajudavam a racionalizar a lida, mantendo o ritmo e buscando tornar as tarefas menos árduas e enfadonhas. As letras abordavam temas diversos: o próprio trabalho, cotidiano dos escravos, religião, amor e personagens históricos; mas possuíam sobretudo discursos codificados, ambíguos e críticos, brechas para que os trabalhadores se queixassem de sua sorte, não percebidas pelo senhor/capataz branco: "*Arter you lub, you lub you know, boss/ You can't broke lub/ Man can't broke lub/ Lub stan' - he ain't gwine broke - Man he to be very smart for broke lub/ Lub is a ting stan' just like tar, arter he stick, he stick, he ain't gwine move/ Hb to kill all two arter he lub fo' you broke lub*"⁴⁴

Outra fonte formadora foram os *field hollers* ("*gritos do campo*"). Com o fim da escravidão e trabalho coletivo, muitos camponeses criaram forma de expressão solitária a meio caminho entre o grito e o canto: longos fraseados melódicos, improvisados sobre a

⁴² Além provir de sistemas sociais, culturais (linguísticos e musicais) distintos, foram dispersos sistematicamente desde sua chegada, para assim não recomporem grupos originários. Sem grandes meios de comunicação uns com os outros, tiveram de inventar formas para entender juntos sua condição e os ambientes físico e social nos quais teriam de viver: tiveram, portanto, de ultrapassar diferenças para reconstituir instrumentos para pensar, comunicar e agir em conjunto. Língua, religião e música foram algumas das áreas privilegiadas nas quais se exerceu necessidade de criar para sobreviver. Ver ainda Mintz e Price (2005); Kubik (1999); Martin (2009) e Capone (2011).

⁴³ Sobre tambores "falantes" e linguagem tonal africana, ver Stearns (1964) e Calado (2007).

⁴⁴ "*Depois de você amar, você conhece o amor, patrão/ Você não pode quebrar (romper) o amor. O homem não pode quebrar o amor/ O amor aguenta - ele não vai romper-se - o homem tem de ser muito vivo p'ra romper o amor/ O amor é uma coisa que pega como piche; depois de pegar, pega mesmo, não vai sair mais/ Não sai, só se a gente queimar (ele)/ Tem de matar todos dois depois do amor, quando você rompe (quebra) o amor*" (canção escrava - *slave songs* - circa 1868 - JONES, 1964, p. 32).

escala pentatônica e com extrema liberdade rítmica, sem acompanhamento instrumental. Os *hollers* podiam percorrer a escala de alto a baixo, desde os graves até o falsete. Cada um tinha seu "estilo" próprio, individual, de gritar, pelo qual podia ser reconhecido à distância por amigos e vizinhos; tinha, sobretudo, sua própria vida sobre que cantar (JONES, 1964). Os *hollers* eram uma forma de comunicação do Sul e muitas canções evoluíram a partir deles: "*O-Lu-la! / O-Lula-awad, gal! / I wanta see you so bad*"⁴⁵.

Apesar de basilares, as tradicionais baladas anglo-saxônicas pouco são exploradas na historiografia do blues, cuja origem de sua estrofe pode ser mirada nessas antigas *ballits* inglesas, irlandesas e escocesas que os negros aprenderiam nos EUA. Os escravos, no mais das vezes, substituíam seus protagonistas por personagens negros, cumprindo assim função social de forte simbolismo - como aconteceria às narrativas dos *negro spirituals* - e significação identitária e auto-afirmativa. Algumas baladas sofreram reformulação (e renomeação) contínua até converterem-se em blues: muitas tinham estrofes de três versos, o mesmo padrão adotado pelas letras do nascente gênero.

As baladas eram cantadas, pós-Emancipação, pelos *songsters* (*cantadores*), músicos de repertório eclético que perambulavam pelas cidades, muitas vezes atuando nos *medicine shows* - eventos de rua que atraíam público e onde eram vendidos "milagrosos" produtos *medicinais* e outras panaceias. Cada *songster* interpretava à sua maneira as baladas, alterando letras e elaborando canções de gesta que falavam *do* e *para* o negro: relatavam o cotidiano, fatos recentes, locais; falavam de heróis, vizinhos ou de si próprios, do marginal lutando contra a sociedade (branca). As baladas iam de vilarejo em cidade, acampamento de trabalhadores em bordel, retomadas, acrescidas, buriladas, adaptadas à *persona* de cada *songster* que, no geral, preferia o violão ao banjo e violino, o que decerto influenciou a escolha do instrumento pelos futuros *bluesmen*: "*John Henry said to the Captain/ (What he say?)/ 'You can bring your steam drill around/ You can bring your steam drill out on the job/ I'll beat your steam drill down, down, down/ Beat your steam drill down*".

Os *spirituals* foram a música religiosa usada nas igrejas brancas para atrair escravos à evangelização (algumas congregações protestantes permitiam instrumentos musicais, mas não a dança)⁴⁶. Rapidamente eles infundiram elementos próprios à música sacra europeia, originando os "*negro spirituals*". Palmas ritmadas, batidas de pés, gritos, canto *antifonal*,

⁴⁵ (*O-Lu-la! / O-La-awd, minha garota! / Não quero ver você tão má. ...*).

⁴⁶ Tal evangelização se iniciou com o "Grande Despertar", *revival* protestante, batista e metodista, durante o início do século XIX e caracterizado por intenso entusiasmo e emoção.

dança e alto fervor emocional (e transe) diferenciavam os *negro spirituals* dos comedidos e rígidos corais brancos. Permeados de sentimentos cristãos mas de forte criticidade velada: sua temática falava, sob roupagem religiosa, de liberdade, morte e, sobretudo, da opressiva e vitalícia lida dos escravos, da tristeza e dor sentidas e fé numa justiça divina por dias melhores. Os escravos viam nas letras dos hinos brancos paralelos entre seu sofrimento no cativeiro e o dos hebreus, relatado no Velho Testamento: a opressão destes pelos romanos, a busca da terra prometida e crença no paraíso (que viria com a abolição ou fuga para o norte antiescravagista), utilizando personagens, locais e passagens com *significações* próprias: "*Wade in the water/Children wade, in the water/God's gonna trouble the water*"⁴⁷.

Outro subestimado fenômeno seminal ligado ao blues - pelo peso performático e identitário -, foram os famosos (e polêmicos) *minstrel shows*, espetáculos teatrais que dominaram o mundo do entretenimento popular norte-americano entre 1845-1900 (OLIVER, 1990; HOBBSAWM, 1995)⁴⁸. Reunindo quadros cômicos burlescos e de variedades, compunha-se inicialmente por atores brancos que pintavam o rosto de preto (*blackfaces*) e faziam caricaturais imitações de danças e cantigas sulistas e operavam representação dos negros como tipos animais, simplórios, lascivos, malandros, ignorantes, indolentes e infantis⁴⁹. Os antecedentes históricos dos *minstrel shows* acham-se nos folguedos dos escravos quando chamados pelos senhores para animarem festas com danças e canções tocadas em instrumentos rústicos. Por vezes levados à festejos de fazendas vizinhas, fizeram o branco conhecer e apreciar como negros interpretavam suas músicas e danças. E, posteriormente, tentar reproduzi-las.

Espectáculo feito *por* e *para* brancos, e tendo o universo cultural negro como inspiração, o *minstrel show* foi irônica e paradoxalmente uma das poucas e principais *portas de acesso* dos negros após a Emancipação ao mundo social daqueles, pelo entretenimento

⁴⁷ A letra ("*Ande na água (2x)/ Ande na água, criança / Deus vai atormentar a água*") instrui a fuga "em direção a água", e assim escapar de serem rastreados pelos cães. Entre as variantes dos *negro spirituals*, destaca-se o *ring-shout* ("*clamor de roda*") que, dada sua importância trataremos no **Capítulo 4**.

⁴⁸ "*Wheel about, turn about/ do jis so/ An' ebery time I wheel about/ I jump Jim Crow!*" ("*Roda, roda e torna a rodar, Dance assim, E toda vez que eu rodar, Eu "como" Jim Crow.*"). Pioneira, mais conhecida e famigerada *minstrel song*, "*Jump, Jim Crow!*" também nomeia personagem não menos infame/célebre, ambos apropriados pelo *performer* branco Thomas Rice (1808-1860), a partir da imitação de um aleijado e cômico cavalariço negro e que angariou-lhe fama internacional. Personagem-símbolo do *minstrel show* e da imagem do negro na sociedade racista - meio-humana, meio-animal (corvo), "inferior" ao branco, mas ao mesmo tempo cômica e simpática-, a força dessa representação foi tamanha que se denominou "Jim Crow" leis, igrejas ou transportes destinadas aos negros (CHASE, 1957; ELRICH, 1977).

⁴⁹ Se *Jim Crow* era o pastiche do escravo sulista, *Zip Coon* e *Sambo* representarão estereotipadamente o *típico negro liberto do norte* (PHILLIPS, 2007 - estes e outros apelidos pejorativos estão em Glossário).

(sobretudo quando estes passaram a fazer seus próprios espetáculos): de um lado, era uma representação e reforço dos estereótipos racistas presentes no imaginário da sociedade escravocrata e depois segregacionista; por outro, os mesmos *black faces* foram difusores da cultura negra pelo país. Em que pese o sentido pejorativo, foi lá que o negro conseguiu transmitir elementos de sua cultura e integrá-los à branca. Essa concessão do mundo branco permitiu que a cultura popular negra ascendesse como um dos principais meios de entretenimento das classes mais pobres, principalmente quando os artistas negros formaram suas próprias companhias.

Diferente dos *hollers*, *work songs* e *negro spirituals*, os *minstrels shows* não contribuíram com características estruturais marcantes ao desenvolvimento do blues. Contudo, é de vasto valor histórico-social por servirem como veículo de disseminação da música afro-americana: durante seu reinado de décadas, até serem desbancados por outras formas, como o *vaudeville*, introduziram o público em geral a um tipo de divertimento baseado em elementos, histórias, danças e canções negras, preparando caminho ao blues e jazz, cujos muitos nomes se iniciaram por lá. E mais: se no plano musical a primazia é secundária, no plano cênico não foi apenas introdutor, mas elemento vital na formação do espetáculo musical negro: ingredientes de humor crítico e *performances* codificados, caros ao blues, que estava trilhando (acidentado) caminho.

Em algum momento, *work songs* e *negro spirituals* começaram a se intercambiar, seja pelas afinidades estruturais (esquema *chamado e resposta*, alternando improvisos do solista com refrão entoado pelo coro) ou eletivas (muitas *work songs* tinham letras religiosas, assim como vários *spirituals* eram entoados da mesma forma cantada nas lavouras). E depois da escravidão e da mistura inicial com outros componentes folclóricos e populares vários - *hollers*, baladas, canções de menestréis - esse processo de atualização musical negra foi enormemente acelerado, principalmente com o surgimento dos *songsters*, menestréis-pedintes, *musicianers* (*instrumentistas*) e outros. Detalhes desse percurso histórico antes de 1890 carecem de documentação (HOBSEAWM, 1995), mas sabe-se que a partir daí ocorreu a segunda fase da fusão das músicas negra e branca. Dessa vez – e em diante – não seriam mais músicas laborais, religiosa e folclórica, mas o entretenimento popular comercial, que provocaria a fusão.

O certo é que, o fazendeiro solitário (e liberto) dedilhando seu instrumento ou emitindo *hollers* para si mesmo ou comunidade, *chain gangs* de prisioneiros e grupos de trabalho perpetuando sonoridades das *work songs*, o *preacher* a(s)cendendo almas dançantes

de fiéis com a ajuda de instrumento musical, o pianista *barrelhouse* machucando suas teclas e fazendo corpos dançarem, e o cantor e *entertainer* itinerantes disseminando baladas e canções picantes – conceberam o blues. As sementes musicais, temáticas e performáticas que viriam a materializar-se no blues foram plantadas em tempos adequados e solos férteis, semeados com muita labuta, conflitos e negociações. As raízes, como diria Willie Dixon sobre o blues e que por sua vez dariam muitos frutos, foram tão ricas quanto complexas e profundas. Se não, vejamos.

Strange fruit

As manifestações culturais/musicais que elencadas anteriormente configurariam o blues estão muito atreladas a um tempo social: o fim da escravidão (ou Emancipação pós-Guerra da Secessão, 1865). Tornados assalariados ou meeiros (*sharecroppers*), negros no Sul passaram a cultivar para si pequenas áreas de terra, mas sujeitos a desigualdades, pois a Emancipação só mudou a forma da exploração agrícola sobre o trabalhador, que passou a dar aos proprietários das terras, em troca, a maior parte da colheita - ou seja, regime feudal de semi-escravidão. Não houve portanto mudança qualitativa na vida dos negros, que além de assalariado virou endividado, tendo de lidar com a figura atualizada do *boss* (gíria presente em muitos blues) e do segregacionismo institucional e racismo, tanto por parte da elite (revanchista e quase falida) e principalmente entre as camadas mais pobres (o chamado *white trash*)⁵⁰.

Mas nem todos os negros viraram arrendatários. A falta de terra suficiente, alta natalidade pós-emancipação, não carência de tantos trabalhadores braçais, violentas e célebres pragas agrícolas (cantadas em tantos blues) e a ilusão de vida melhor nas cidades, que começavam a crescer devido à (débil) industrialização do Sul, levaram parte deles à procura de trabalho em fábricas e canteiros de obras, como lenhadores, barqueiros e nos entrepostos de algodão ou de usinas têxteis. Foi assim que se desenvolveu, da Guerra da Secessão à 1ª Guerra Mundial, a primeira grande e contínua corrente migratória das plantações às cidades sulistas. Isso significava, além de mudança de atividade - laboral e artística -, preparação para a segunda grande migração, que seria para o Norte, a partir de 1918.

Essa primeira migração empurrou muitos negros à vida urbana, os distanciando física e culturalmente da vida comunitária e familiar de origem. A falta de trabalho ou os subempregos encontrados na urbe; o contato e mistura com outros grupos - intra e inter-

⁵⁰ Sobre esse período, ver Herzhaft (1986); Genovese (1988); Muggiati (1995) e Ribeiro (2005).

étnicos -, de forma muitas vezes conflitante em um ambiente não-comunitário, impessoal e complexo; a distância geográfica e afetiva e o isolacionismo enfrentado por indivíduos e famílias de sua origem - todos estes fatores contribuíram para a desagregação de elementos congregadores, como a religião, que enfatizam valores dos laços de parentesco e unidade e solidariedade culturais. Como resultado, o surgimento de um proletariado miserável, residente em cabanas insalubres às portas das cidades, vitimados pela sub-educação, alcoolismo, amontoamentos e desestruturas familiares, pela falta de perspectivas futuras. Mas, ao fim e ao cabo, um (sub)proletariado com mobilidade e (algum) dinheiro para gastar.

A Emancipação não foi sinônimo de dias melhores para os negros do Sul. Derrotados pelos ianques, brancos sulistas foram à desforra: a partir das últimas décadas do século XIX adotaram-se na maioria dos estados leis segregacionistas que proibiam aos negros frequentar os mesmos locais dos brancos (igrejas, escolas e transportes e hospitais públicos, além do acesso ao voto e outros exercícios de cidadania). Para além da assimetria formalmente institucional - "*separate but equal*" - a violência social, simbólica e física grassou sob a forma de humilhações, espancamentos, linchamentos (estes, espetáculos públicos, demorados e sangrentos, e muito associados a questões sexuais - ver **Capítulo 3**). Organização secretas como a Ku Klux Klan proliferaram, operando enforcamentos e ateamentos em massa.

Durante crise econômica iniciada em 1890, e até bem depois de 1950, o estado do Mississippi permitiu às penitenciárias emprestar detentos às empresas para trabalhos forçados: quando o branco precisava construir estradas-de-ferro ou erguer diques, o negro era mão-de-obra eleita, porque gratuita, numa curiosa, sintomática e degradante atualização de tempos não tão antigos. Negros passaram a ser presos em número cada vez maior, pelos menores motivos (se saísse de casa sem documentos, era preso por vadiagem; se retrucasse ao branco, tinha a pena aumentada por desacato à *autoridade*). Prisões ficaram apinhadas de negros, inadaptados à nova vida que oferecia poucas oportunidades, realidade que em certa medida pouco diferia da (não tão) antiga escravidão. Acorrentados - *chain gangs* em *ball and chains* ("grupos acorrentados" em "bolas-de-ferro e grilhões" foi imagem icônica (de)cantada em muitos blues) - trabalhavam de sol a sol. Lembra BB King (1999) de suas viagens musicais pelo Sul: "Passava por presos acorrentados e agradecia por não me meter em confusão" (p. 63)

A libertação e o fim das *plantations* significaram a substituição da lida coletivo escravo pela agricultura familiar; ou individual: o negro passou a depender da venda de seu trabalho, assumindo a condição de autônomo. No campo musical, esses novos trabalhadores

reencontraram velhas *work songs* modificadas pelos *hollers*, pelo canto individual. Em maior ou menor grau, formas anteriores ligavam-se ao coletivo, grupos de trabalho ou religioso, ou a uma plateia, ainda que na condição de escravo. O *songster*, se liberando da tradição folclórica, chega ao século XX cantando na primeira pessoa, colocando suas emoções no centro de canções (semi)autorais, sem (auto)censuras. E o nascente blues instaurou encontro do negro com a própria individualidade e esta no som do executante e a projeção desse sentimento na música, que pela primeira vez não se impunha, necessariamente, ao coletivo.

O blues se tornou enfim reflexão e expressão do *bluesman* consigo mesmo, de sua condição existencial e social, indivíduo liberto, com suas dificuldades e conflitos e desejos. Um discurso individual, mas como afirmação social de uma humanidade que o sistema segregacionista queria negar: se o que ele cantava e tocava partia de sua percepção da realidade, ele o fazia enquanto *performer* para sua comunidade, que compartilhava das privações e anseios⁵¹: Essas condições sócio-históricas marcam o surgimento do blues como forma particular de canção individual que reverbera no social, 'prosa musical' comentando a vida cotidiana, de celebrada beleza e intensidade poéticas⁵²; como expressão livre de um cronista social cantando e acompanhando a si próprio ao instrumento (o que não poderia ser feito enquanto escravo). Adaptando engenhosamente o *chamado e resposta* das *work songs* e *negro spirituals*, o *songster* e/ou *bluesman* passou a entoar o "chamado" e usar o instrumento para a "resposta".

Se, nas fazendas, o músico cantava e tocava nas horas de folga, para si mesmo, família e pequena comunidade, nas cidades que começavam a receber levadas de migrantes rurais, surgiu a demanda pelo artista profissional, trabalhando em docas, canteiros de obras ou nas esquinas, em festas e feiras, botecos, prostíbulos e salões de jogatina ou de dança (*juke joints* e *barrelhouses* - ver **Capítulo 4**). A paga era modesta: no mais das vezes, hospedagem, comida, bebida e sexo, tudo de qualidade duvidosa. A existência de locais fixos para tocar incentivou a proliferação do piano, instrumento sedentário. Já guitarristas e gaitistas

⁵¹ Em que pese esse aspecto individualista, o *bluesman* era um cronista social sensível a realidade de seu grupo. Seria um *equivoco produtivo* (ver **Capítulo 3**) pensar que Robert Johnson, em seu "*Walkin' Blues*" (1936), evocava ali desejo arbitrário, compulsivo e individualista de "não esquentar lugar", de viajar sempre ou cantava a vida dos trabalhadores agrícolas e a migração a que estavam condenados como único meio de escapar a condições de vida totalmente insuportáveis?

⁵² Se Jean Cocteau considerava o blues a única contribuição autêntica e importante de inspiração popular à literatura do séc. XX, Elizabeth Bishop dizia ser seu pentâmetro iâmbico perfeito (versos sarcásticos) favorito "*I hate to see that evinin' sun go down*", letra de "*St. Louis Blues*" (MUGGIATI, 1995).

costumavam ser nômades, viajando de cidade em cidade sem rumo certo (*easy riders* - **Capítulo 3**) e em busca de plateia.

Localizar no tempo os primeiros blues se revela tarefa tão hercúlea quanto improdutiva, se levarmos em conta os contornos e limites dessa música, enquanto processo. Sabe-se, no entanto, que até 1912 o blues ainda não era reconhecido/intitulado como tal (ULANOV, 1957; STEARNS, 1964; BERENDT, 1975). É significativo que não haja emprego da palavra blues, seja como substantivo comum seja como título até a passagem do século, época em que essa música emigrou para as cidades na esteira dos grandes movimentos demográficos. O compositor WC Handy relata ter *encontrado* o blues em 1903, durante viagem de trem pelo Mississippi, quando assistiu extasiado a um negro cantando e tocando violão em uma estação⁵³. O *band leader* negro logo incorporou aquele "ritmo primitivo" a seu repertório de ragtime e canções populares. Embora, e ironicamente, tenha sido um violinista branco a publicar primeiramente a palavra *blues* numa canção (1912), foi Handy quem compôs a primeira peça *bluesy* de repercussão nacional (1914), inclusive entre plateias brancas (SHULLER, 1970).

Berçário e escolas

Assim como é basicamente impossível precisar *quando* o blues se sedimentou - de certo entre estertores do século XIX e aurora do século XX -, o mesmo pode ser dito sobre *onde*. Apesar do chamado Delta do Mississippi ser considerado *berço* dessa música⁵⁴, qualquer parte do sul ou sudeste dos EUA seria aposta mais razoável: estados como Texas, Georgia, Tennessee, Florida, Illinois, Louisiana e Missouri registram músicos que lá tocavam blues mais ou menos na mesma época (MUGGIATTI, 1995).

Mas alguns indícios, de fato, favorecem o Mississippi: era o estado com maior e mais isolada concentração de negros durante e logo após a escravidão; zona de pobreza generalizada que obrigava as comunidades a criar suas próprias formas de diversão; é de lá a maioria dos primeiros *bluesmen* conhecidos, e várias composições primordiais do blues fazem referências a locais, cenários, estradas ou hábitos típicos desse estado (rio Mississippi,

⁵³ Assim como a seminal cantora da transição *vaudeville-blues*, Ma Rainey, teria ficado fascinada com os padrões melódicos cantados por uma garota anônima por trás da tenda de seu show. Ao fim e ao cabo, essas experiências estavam sedimentadas na virada do século (KUBIK, 1999).

⁵⁴ Outro *equivoco produtivo*, de caráter poético: na verdade, esse local, nas vizinhanças de New Orleans, foi o *berço* do jazz: o Delta referido pelos *bluesmen* é o delta do rio Yazoo, que junta suas águas às do Mississippi nas proximidades de Vicksburg, no noroeste do estado homônimo (MUGGIATTI, 1995).

trabalho nos campos de algodão e vida nas penitenciárias - CHARTERS, 1959; OLIVER, 1960; HERZHAFT, 1986; RIBEIRO, 2005). Para além das (mitologias de) origens, o fato é que por todo Sul e Sudeste surgiram várias vertentes regionais do blues, *escolas* geográficas com suas particularidades estilísticas (poético-musicais), culturais e históricas, como o *Delta Blues*, *Texas Blues*, *East Coast Blues* (ou *Piedmont Blues*), *Memphis Blues* (e as bandas de coras, jarros e tábuas de lavar), *New Orleans Blues* etc. Por esse período temos o genérico *country blues* que abarcava *escolas* rurais convivendo ao lado do nascente *city blues* (KEIL, 1966), denominação também genérica que utilizava padrões e formas estandardizadas, mais disciplinadas (canções com inícios e finais) e já agregando dois ou mais instrumentos para fazer frente ao barulho citadino das pequenas urbes das duas primeiras décadas do século XX.

Grande contingente de negros havia migrado ao Norte desde meados do século XIX, em busca de melhores condições, e o crescimento posterior da indústria nortista, que buscava mão-de-obra barata, acolheu essa onda migratória. Já o rápido avanço técnico e acessibilidade do mercado de gramofones e discos, logo após a 1ª Guerra, levaram companhias a ampliar sua produção, abarcando a comunidade proletária negra como novo público consumidor. Grande e surpreendente sucesso nacional de vendas entre negros no Norte e também no Sul, o disco, além de estopim de novo fenômeno, pois o blues entrava na era da *comunicação de massa*, também cristalizou o *city blues* centrado nas chamadas *classic blues singers* (cantoras do blues clássico)⁵⁵.

Embora fossem os homens do sul rural os primeiros artistas do blues, foi uma mulher residente na nortista Nova York a primeira a gravar um blues em 1920. Muitas *blueswomen* eram, na realidade, intérpretes de cabaré e palcos do *vaudeville*, itinerantes espetáculos de variedades do começo do século que percorriam os EUA erguendo barracas em pequenos vilarejos ou grandes cidades e apresentando peças teatrais jocosas, canções e danças brejeiras (*music hall*), números circenses e blues *pungentes*, ou seja, repertório eclético para agradar a todos. Muitas trabalhavam inclusive no circuito de artistas profissionais do TOBA (*Theater Owner's Booking Association*), que agenciava artistas negros vindos dos citados *minstrels shows*.⁵⁶

⁵⁵ Outros selos logo se movimentaram para lançar suas divas, quando uma legião de cantoras-intérpretes surgiu, sendo que as gravações destas serviram para "batizar oficialmente" essa música como "blues".

⁵⁶ As condições de trabalho e salários aviltantes oferecidos pela agência fizeram com que as iniciais ganhassem a sarcástica tradução *Tough On Black Artists* ou, ainda, *Tough On Black Asses*.

As *classic blues singers* eram em sua maioria intérpretes urbanas baseadas no Norte (Nova York e Chicago) que utilizaram arranjos elaborados e próximos do jazz (que emprestou também muitos de seus músicos como acompanhantes), com maiores ou menores proximidades - estética, identitária e geográfica - com o *country* e o *city blues* feito no Sul. Se a performance podia ser dramática, expansiva ou teatral, refletindo as origens no *vaudeville*, a temática das canções tratava sobretudo de relações amorosas, de conflitivas, abusivas e passivas a celebrativas, apaixonadas e auto-afirmativas, lançando mão de discretas metáforas ou sendo acintosamente sexuais, ou seja, próximas às do *country blues*, agora sob o olhar feminino e urbano (ver **Capítulo 3**).

Se elas não representavam de fato o que era o blues tocado e cantado entre populações negras do Sul e Sudeste, mas uma possibilidade entre outras, o que coloca em evidência a necessidade de se pensar em contornos e limites, o sucesso delas terminou por finalmente abrir caminho para a gravação do *country* e *city blues*, pois revelou às gravadoras que os negros pobres eram ávidos consumidores. As maiores criariam subsidiárias para lançar séries de artistas negros sob o rótulo *race records* ("*discos raciais*": termo - acintosamente preconceituoso - utilizado oficialmente, pelos selos musicais [brancos] a partir dos anos 1920, para denominar discos feitos para consumidores negros). Com toda essa imensa demanda, inclusive e principalmente pelos bluesmen sulistas, as gravadoras não tardaram a chegar à fontes, despachando caçadores de talentos aos estados do Sul para descobri-los.

Emigrados e ligados na tomada: do *Urban Blues* ao *R'n'B*, *R'n'R* e *Soul Music*

A insuportável e insustentável realidade sulista levou a uma debandada em massa para o Norte nas primeiras décadas do século XX (iniciada clandestinamente durante a escravidão). Mas a grande maioria acabava por encontrar segregação social de outra ordem, a econômica (que encobria convenientemente a racial), tendo como resultado o confinamento em bairros miseráveis das grandes cidades que padeciam dos mesmos descasos institucionais. Ainda assim, para muitos, qualquer coisa era vista como melhor que a opressão racista e violenta e o regime feudalista dos *sharecroppers*. Chicago, St. Louis, Los Angeles e Nova York (que tinha pequena burguesia negra já estabelecida há décadas, por meio de negros livres) receberam ondas de migrantes.

Na cidade grande, *rural* e *city blues* sulistas conheceram alguma sofisticação, como aconteceu às *classic blues singers*: enquanto estas gravavam discos e se apresentavam em

teatros pelo país, outro tipo tomava forma, reflexo e catalisador da mudança do negro para os grandes centros urbanos, êxodo iniciado após a Emancipação e renovado no período entre Guerras: o *urban blues* configurou-se em diversas urbes industrializadas e formou-se de forma espontânea, ainda longe da mira da indústria do entretenimento branca e do olhar crítico da ascendente classe média negra - advogados, médicos e predicadores que buscavam cada vez mais a distância geográfica, histórica e cultural de suas origens -, nos vários locais de reunião dos guetos pós-trabalho.

Nesse contexto, novos instrumentos foram acrescentados ao trio violão-gaita-piano, soberanos que eram no Sul/Sudeste: uma segunda guitarra, contrabaixo, outro instrumento de sopro (saxofone) e frequentemente uma bateria se ajuntavam e disciplinavam o solista e o integravam em conjunto orquestral, abrindo a via do blues elétrico pós-guerra. Os principais nomes da transição foram pioneiros da eletrificação que souberam equilibrar temática (folclórica/autoral, erótica e social, algumas politizadas), sonoridade (guitarras mais "limpas" ou virtuosas, sofisticadas harmonicamente ou ainda mais intensas, porque eletrificadas) e performance rurais com as novas exigências do contexto urbano, sendo a utilização do acompanhamento a base não apenas do *electric urban blues*, como posteriormente do *r'n'b* e *r'n'r*.

A 2ª Guerra Mundial chacoalhou a vida dos afro-americanos. Os EUA entraram nela em 1941, quando houve máxima utilização do aparelho econômico, aumento da produção e utilização de extensa mão-de-obra negra, civil e militar. Bairros inteiros de algumas cidades tornaram-se negros. Com a volta do pleno emprego, gerou-se profunda mutação da população negra, agora majoritariamente urbana e empregada na indústria. Um certo número ascendeu, formando nova burguesia negra, que desempenhou importante papel, década mais tarde, na luta pelos direitos civis.⁵⁷ Mas os guetos negros permaneceram carentes de moradia, escolas, transportes, hospitais e demais serviços sociais; e (re)lembravam algo do sul, com agravante da dispersão de valores religiosos e solidariedade social, mais violência e desajuste urbanos. Entre as novas aspirações por melhores dias (e *noites*), a música teve grande papel, sendo que a primeira geração de migrantes estabelecida antes havia lançado, ao experimentar a amplificação desde o anos 1930, as bases para o blues elétrico urbano, que surgiria pós 2ª Guerra, efetivada por novas levas de criadores que oxigenaram novas reconfigurações

⁵⁷ Pela primeira vez e graças a guerra, negros e brancos dividiam as mesmas unidades (o Governo abriu para negros, apesar das resistências). Finda a guerra, esses encontraram no Sul mesma segregação, desprezo cotidiano e cidadania de segunda; violência e morte. A situação aumentou a migração ao Norte, o amadurecimento e explosão de revoltas, mesmo no Sul (HERZHAFT, 1986).

musicais⁵⁸.

As grandes migrações Sul-Norte provocaram algum distanciamento do blues das suas origens, na mesma medida em que seus compositores e intérpretes se viram apartados de suas próprias. Esse distanciamento geográfico-cultural operou, segundo os contextos locais, mudanças, atualizações ou mesmo continuidades musicais, poéticas, performáticas e coreográficas no *rural* e *city blues*. Processo marcado pela fundação, a partir dos anos 1940, de vários selos discográficos independentes comandados por pequenos produtores que viviam em bairros negros ou lá tinham negócios (tabernas, lojas de discos, bazares, sendo alguns inclusive negros). Graças a evolução das técnicas de gravação e fabricação de discos, que diminuía custos de produção, o pouco capital disponível permitiu gravar novos criadores negros. Muitos pequenos produtores captaram esse novo e diversificado blues do pós-guerra, à parte das grandes gravadoras, em sua maioria distantes étnica e culturalmente e supervisionadas por burocratas. O *urban blues*, sua consequência, virou denominação (também) genérica que abarcava paleta considerável de subestilos do blues: *boogie woogie*, *jump blues*, blues-baladas; *doo-wop* (continuação da secular tradição de grupos vocais masculinos oriundos do *gospel*), *bar band blues* (blues grupal feito em clubes e botecos) etc., sendo que, mais uma vez, determinantes geográficas, econômicas e sociais ajudaram na configuração de diversos estilos do blues, atualizados, modificados ou continuados em novos contextos.

Logo essa denominação seria substituída formalmente por outra palavra composta que, mais do que qualquer outra designação de um estilo musical afro-americano surgido depois da 2ª Guerra, certamente diz muito mais sobre razões mercadológico-sociais do que diferenciações estilísticas.

Após a 2ª Guerra e a integração forçada dos negros à sociedade branca, persistia poderosa a independente indústria do disco, branca e negra. Até então, os respectivos mercados eram diferentes e separados um do outro: artistas negros gravavam em selos destinados ao consumo negro, que não podiam ser difundidos pelas emissoras de rádio de "música branca", o que propiciou o nascimento de emissoras de "música negra"- que funcionavam de maneira similar à primeira, com seus próprios astros, sucessos de venda e divulgação. Com os avanços tecnológicos, como a eletrificação/amplificação, *jukeboxes*, pequenos selos discográficos negros e propagação pela radiodifusão, o blues conheceu a

⁵⁸ A mecanização agrícola no Sul contribuiu para a onde migratória ao Norte, então "a guitarra elétrica foi a resposta do bluesman do Delta a colheitadeira mecânica" (GORDON *apud* MAZZELONI, p. 74).

massificação e moldou sua linguagem – demasiado rude e até mesmo incompreensível para a nova geração de negros urbanos –, alcançando certa sofisticação ou modernização musical, buscando harmonias mais complexas e bem trabalhadas.

Por essa época um fenômeno chamou a atenção das gravadoras: novas canções negras, além de apresentarem diversidade estilística, começavam a conhecer o sucesso também entre o público branco. O mercado de discos ainda rotulava música negra como *race music* (e suas gravações, *race records*) ou utilizava eufemismos como *ebony* ou *sepia*: música feita *por e para* negros. A miscelânea era tamanha, assim como gritante o caráter pejorativo e racista, que essa música já não podia ser rotulada simplesmente *blues* e seu produto identificado como *race music* (antecipando novos tempos, em que tomava forma a luta cívica negra). A partir de 1949 surgiu nas páginas do Seminário *Billboard* o termo *rhythm and blues* (ou simplesmente *r'n'b*, *blues com ritmo*, balanço), ficando então as *hit-parades* separadas em três seções: "*r'n'b*", onde figuravam artistas negros, além de "*country music*" e "*popular*" ("*pop*"), para artistas brancos⁵⁹.

O *r'n'b*, muito mais do que novo e muito genérico estilo musical, foi o que construiu pontes culturais entre Sul, Norte e Costas Leste e Oeste industrializados. Foi também a primeira tentativa da indústria negra de lançar um tipo de música popular que sofreria certo, mais uma vez, "branqueamento" do seu produto. É bom lembrar que a enorme paleta criativa da música negra nunca passou despercebida pelo universo musical branco. Desde as décadas de 1920 e 1930, orquestras de jazz composta somente por brancos retomavam temas criados por seus homólogos negros, além de cooptarem músicos, compositores e arranjadores negros. E essa corrente continuou nos anos 1940 e 1950 com o *r'n'b*, cujo sucesso estrondoso levou a uma resposta da indústria da branca de entretenimento: pequenos grupos brancos de música de dança passaram a acrescentar números de *r'n'b* ao seu repertório, com grande aceitação popular.

"The Blues Had a Baby and They Named It Rock and Roll"(Muddy Waters)

⁵⁹ Deve-se ressaltar que, assim como o blues, a branca e rural *country music*, enquanto gênero sulista, também padecia de preconceito entre nortistas (não por motivos raciais, mas econômico-culturais). Não à toa, era identificada nas paradas populares como "*hillbilly music*" (*música caipira*), até ser rebatizada *country music* na mesma época que a *race music*. E, assim como seu homólogo negro, essa música branca contava, até as primeiras décadas do século, com pouca difusão e atenção por parte dos grandes selos, por estar associada ao "sulista pobre e de nível cultural inferior". Apreciada em especial no Sul, contava com instituições e radiodifusão próprias. Também neste caso, intérpretes viam-se obrigados a gravar por selos independentes que, em muitas ocasiões, eram os mesmos que gravavam música negra. O fato de que uns e outros trocassem canções entre si para poder assim ter acesso ao rádio gerou influência de estilos bidirecional (HUMPHREY, 1990; PEARSON, 1990; TOSCHES, 2006; MAZZELONI, 2012).

Se o blues mais *étnico* - de temática e sonoridade negras, rurais e sulistas - parecia ininteligível ao branco nortista, suas formas mais sofisticadas ou *comercializáveis* foram rapidamente objeto de adaptações de artistas brancos que lá buscavam o essencial de sua inspiração: a partir do momento em que gravadoras descobrem este novo – e potencialmente milionário – filão, passou-se a investir em *r'n'b* feito em *covers* (regravações, fiéis ou não ao arranjo original) por intérpretes brancos, geralmente abrandadas ao gosto médio - leia-se atenuação poética e rítmica - e com ampla cobertura nacional. O público branco mais velho e conservador novamente aplaudiria temas cantados/tocados por brancos, quando não se prestariam a ouvir os temas negros originais. Cada um ficava em seu lugar: brancos tomavam emprestado o que negros criavam e, aproveitando da credulidade, deslumbramento ou falta de instrução desses, usufruíram dos direitos autorais, distribuindo sobras aos autores.

E esse mesmo *r'n'b* elétrico, dançante e sobretudo hedonista, estava chegando aos ouvidos de toda a imensa juventude branca do pós-guerra. A próspera, otimista e segregacionista América do período passava por profundas mudanças sociais e culturais, políticas e econômicas, refletidas na questão comportamental da juventude, parcela fortemente atingida por conflitos como prosperidade econômica *versus* questionamento de valores estabelecidos pelo *american way of life*⁶⁰, principalmente os referentes à sexualidade e à estética: desgostosos com a realidade oferecida pelo seu país, num sentido genérico e, num sentido estrito, pelo estilo de vida de seus pais, puritanos e conservadores, estética e musicalmente falando, adolescentes brancos de todo país passaram, escondidos daqueles, a comprar discos, frequentar estabelecimentos e ouvir música negra nas estações de rádio que tocavam o *r'n'b*.

No entanto, e paralelo a isso, a partir do final dos anos 1940, adolescentes brancos do Sul começaram relação mais peculiar com o *r'n'b*. Até então, a juventude era mais identificada com a *country music*, mas mesmo esta sempre tomou algo emprestado do blues. Na realidade, a promíscua relação entre as músicas folclóricas - e depois populares - negras e brancas sulistas são remotas: a música *country* e suas derivações - *bluegrass*, *country-boogie*, *western swing* etc. - muito deviam ao *ragtime*, blues e jazz (célebres e pioneiros artistas brancos gravaram muitos blues, de lavra própria ou de compositores negros, inclusive debitando seu aprendizado inicial a músicos negros, colocando assim em evidência o papel da

⁶⁰ Sobre o papel econômico, político, social e cultural dos *baby boomers*, ver Mazzoleni (2012) e Muggiati (1973).

música como atenuador do segregacionismo e racismo), tanto em sonoridade quanto poética, em temas como bebedeiras e alusões ao sexo. Assim como muitos *bluesmen* conheciam, apreciavam e utilizavam a linguagem *country*⁶¹. Ou seja, um diversificado caldeirão musical vinha fermentando há décadas.

A confluência da gama de gêneros/estilos/ritmos vindos das duas manifestações etnomusicais prosseguiu na década de 1950, sendo que esse *continuum* de sincera influência, para além do mercadológico, levou jovens músicos brancos a formatar um novo gênero musical híbrido, batizado no meio musical radiofônico branco de *rock and roll*. A criação do termo *r'n'r* em 1954 foi uma saída tão estratégica quanto eficaz para que *dj's* brancos pudessem tocar (e fazer sucesso com) o *r'n'b* negro, ainda malvisto devido ao preconceito racial, pelas ondas de uma estação de rádio musical branca, e assim não chocar a sensibilidade dos ouvidos brancos com a óbvia negritude. Como rádio "não tem cor", foi possível tocar brancos e negros que em comum apresentavam um som novo, energético e iconoclasta (do mesmo modo, *discos brancos* passaram a ser tocados em estações de *rádios negras*, onde os ouvintes eram basicamente negros), e cujo nome, que soava absolutamente inócuo aos não-iniciados brancos, guarda significações que deixariam pais e mães ainda mais perplexos (ver **Capítulo 4**).

*"Say it loud!" ("Diga bem forte!"), e o público, inflamado, respondia: "I'm black and I'm proud!" ("Sou negro e me orgulho disto!")*⁶²

"To tell someone he has soul is a compliment, while to say he has a 'hole in his soul' is a definite criticism (R. Lincoln Keiser, The Vice Lords, 1969)

Se o *r'n'r* permitiu que uma face da música negra e seus artistas ganhassem visibilidade, aceitação e apreciação de parcela do público branco, também impediu a afeição de parte significativa do público negro, que achava essa música cada vez mais estética e culturalmente distante (**Capítulo 5**). Nos anos 1960, o mundo negro emergia brutalmente de lutas recentes, ganhando dignidade e respeito por sua identidade. E, assim como em outros períodos da história negra, a revolução causada pelo movimento dos direitos civis teve repercussões imediatas sobre a música. Um público negro mais jovem, urbano e politizado do Sul buscava/inventava uma nova forma de expressão estético-político-musical-poética mais (auto)afirmativa aliada a ritmos cada vez mais dançantes e complexos e emotivos, agora saídos mais das tradições musicais religiosas - assim como continuava demarcando

⁶¹ Notadamente as chamadas *cheatin' songs* (canções de traição, MAZZOLENI, 2012).

⁶² "Say It Loud - I'm Black And I'm Proud" (James Brown, 1968).

firmemente os limites com a América branca, por meio de cifrada linguagem (gestual) vernacular: usava-se o tratamento de "*brother*" e "*sister*", unidos em comunidade fraterna que fulgia pela "*alma*" ("*soul*").

O histórico papel político e social da Igreja como acolhedora e condutora da luta cívica dos negros chegou ao paroxismo nessa época, tendo o *gospel* como trilha sonora *sagrada*. Muitos cantores solistas desenvolveram estilos performáticos e interpretativos altamente apaixonados e expressivos, enquanto numerosos grupos vocais empregavam acompanhamentos instrumentais para suas elaboradas harmonias vocais. Como parte do intermitente processo de secularização da música religiosa, cantores combinavam técnicas de *gospel* e *blues*, muitas vezes com apenas pequena mudança nas letras, assim como vários artistas vinham introduzindo fortemente ingredientes da música religiosa na música profana (ver capítulos seguintes). A autodenominada *soul music* ("*música da alma*") foi, amplamente, o resultado desta síntese de vários estilos, uma música que contava com seus "*preachers*" personificando essa nova identidade negra, por meio de poética, musicalidade e *performance* com alta carga de emoção e sensualidade, compartilhada pela platéia através de danças não menos exultantes:

Descreva a experiência de vida dos afro-americanos nos anos 60 e você terá a história do *soul*: romance e desilusão, amor e luxúria, orgulho, sofrimento e luta (FRIEDLANDER, 2006, p. 229).

Identidade e estilo

Discussão densa sobre *soul music* - e *r'n'r* - não se enquadra nos objetivos deste estudo pois, assim como o jazz e *gospel*, tiveram vidas autônomas, com seus desdobramentos e significados. Mas, para nosso interesse e refletindo sobre *limites* e *contornos*, defendemos ser a *soul music*, em muitos aspectos (poéticos, performáticos, musicais, coreográficos), também uma atualização do blues, assim como do *gospel* (KEIL, 1966). Em que pese o blues ter sido por décadas a principal expressão cultural dos negros mais pobres e explorados, e portanto fortemente vinculado a condição degradante de um passado ao qual não mais se queria ouvir falar, esse mesmo blues foi, sob forma ou outra, mais ou menos comercializado, arranjado, adaptado e modernizado, chegando até 1960 como a ossatura principal de toda a música popular afro-americana, mesmo que notáveis exceções tenham sempre se manifestado. Dentro dessa narrativa histórico-social, alguns poucos artistas de blues puderam continuar tendo

sucesso nacional entre seus compatriotas; outros – veteranos e alguns raros novos iniciados – voltaram-se em ampla medida ao público branco, europeu e americano, tornado o principal suporte comercial desta música. Enfim, o blues manteve-se, de modo limitado, é claro, mas bastante ativo, em zonas – em geral as mais isoladas e mais desfavorecidas – onde tinha nascido. A discussão sobre novas gerações de *bluesmen*, novos *encontros musicais* e o papel desse público branco - folcloristas, pesquisadores, universitários, músicos - para a sobrevivência do gênero, também ficarão de fora de nosso estudo.

Pegando esse gancho para finalizar, apesar deste capítulo se limitar a descritivo relato sócio-histórico do blues, usaremos rapidamente como conclusão duas análises de cunho antropológico, que deverão ser retomadas, esmiuçadas e aprofundadas nos capítulos seguintes, a saber: sobre identidade e estilo.

Sobre *identidade*: se considerarmos a Emancipação como marco inicial de construção, para o afro-americano, de sua identidade étnica, o músico de blues, enquanto indivíduo liberto, pôde então *cantar* sua história em seu próprio nome e, com ela, a história de seu povo, mitos e heróis, externar aflições e desejos e exaltar sentimentos e emoções individuais e de seu grupo. Se por grupo étnico (BARTH, 1998) vemos categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores - e tendo necessariamente a diferença ser reconhecida pelo outro - que possibilitam organizar interações interpessoais, seria forma de organização social que expressa uma identidade diferencial nas relações com outros grupos e com a sociedade mais ampla.

Poderíamos pensar então numa *comunidade étnica do blues*: a identidade étnica é utilizada como forma de estabelecer limites do grupo e reforçar sua solidariedade. Assim, a continuidade da comunidade étnica não é explicada em termos de manutenção de sua cultura tradicional, e sim dependente da manutenção dos limites do grupo, da contínua *dicotomização* entre membros e não membros (*Nós/Eles*). Os traços culturais que demarcam os limites do grupo podem mudar, e a cultura pode ser objeto de transformações, sem que isso implique o esvaziamento da solidariedade étnica.

Diferente do jazz, que logo sairia de seu contexto etnomusical de origem e conquistaria aclamação mundial, ou seja, vários diálogos *intraétnicos*, o blues - misto de "irmão mais velho" e "patriarca fundador" de cultura musical significativamente afro-americana - padeceu, assim como o povo negro que o criou, de longo e contínuo desprezo, ignorância ou alguma condescendência da maioria branca (americana) até meados dos anos 1960 - bem como por

uma elite negra -, quando passou a ser apreciado, estudado, consumido e copiado (sobretudo) por (europeus) brancos. Ou seja, o blues (desde seu antecessor, o *minstrel show*, se olharmos essa manifestação artística em *continuum*), teve de operar delicado, tenso e desigual diálogo com outros atores sociais, enfrentando reatividade. Ironicamente, nos anos 1960 conheceu nova rejeição, agora estético-geracional: o afro-americano consumidor da *soul music* não apenas não apreciava (FERRIS, 1978), como desconsiderava sua relevância musical e política⁶³.

Profundamente cravado na longa, dolorosa e traumática *subida à superfície* desse povo, o blues foi mais que música: por décadas foi principal meio de expressão secular (tendo o *gospel* como contraparte "sagrada") dos complexos desgastes sociais e emocionais sofridos por desprivilegiada minoria. Simbolicamente, o blues representou o esforço da população negra, ao lado da música sacra, de emersão e recuperação do orgulho, auto-estima e da construção identitária, de sobrevivência (i)material após as aviltantes experiências da diáspora africana e 200 anos de escravidão.

Com relação ao *estilo*: apesar da relevante e já citada contribuição de folcloristas na busca de entender e definir o blues como "folclore vivo" que não cessou de "existir", tal posicionamento se mostrou também problemático: terminou por engessar essa música em seus próprios termos, em padrões estruturais que a pensam numa perspectiva folclórica de *pureza, autenticidade e legitimidade* em embate com a música popular e/ou industrial, *corrompida, pasteurizada e artificial*. Tal purismo romântico, que ignorava, criticava ou repudiava o diálogo constante e definitivo e retroalimentado entre manifestações musicais já existentes antes mesmo do advento da gravação mecânica (*minstrels* e *vaudeville*; partituras) resultou na dificuldade de reconhecimento, por sucessivas gerações de folcloristas, das atualizações sofridas pelo blues⁶⁴.

Esse comportamento reativo reverberou na formação de percepção pouco clara sobre o blues, enquanto estilo musical, em vários estratos e épocas da comunidade negra e assim contribuiu, pontualmente, no complexo processo de construção identitária nos anos 1920 (*Harlem Renaissance*), 1950 (*jazz*) e 1960 (*soul music*). Se pensarmos a própria definição de

⁶³ Para Barth (1998), os indivíduos têm de estar conscientes de sua identidade étnica e com uma atuação dinâmica a seu favor. Isso significa que cada indivíduo, dentro de determinado contexto histórico e geográfico, contribui para a etnicidade de seu grupo, servindo como ator da trama cultural. Nem sempre as pessoas de um grupo participam da formação de sua identidade étnica conscientemente. Muito do que aprendem a respeito dela é inconsciente e faz parte de sua educação desde seu nascimento.

⁶⁴ Para maior aprofundamento sobre o tema, ver Locke (1940), Keil (1966) e Napolitano (2000).

"estilo", a partir de perspectiva antropológica, surgirão vislumbres promissores. Keil (1966) elencou olhares de Shapiro e Kroeber⁶⁵: o primeiro por ver o estilo como a *forma* constante - e às vezes os elementos constantes, qualidades e expressão - na arte do indivíduo ou grupo; o segundo, por avançar ao constatar que os usos consensuais da palavra colocam *forma* em confronto com *conteúdo*, implicando alguma coerência das formas; e podendo sugerir que essas são coesas o suficiente para se integrar em série de padrões relacionados.

Ao discorrer sobre um estilo musical, prossegue Keil, o analista se concentra na forma, regularidades estruturais, regras sintáticas; como no blues, analisado que é por sua *vestimenta exterior*, qualidades e expressão, forma *versus* conteúdo, fazendo com que o blues e o não-blues possam ser facilmente distinguidos nesses termos, assim como formas antecedentes e posteriores (ou até contemporâneas) a ele. Critério mais simples de classificação revelou-se *timbre* ou *textura*: o modo pelo qual determinada peça é orquestrada invariavelmente a identifica como pertencente a **um** subestilo ou outro. A estrutura, ressalva, é conceito útil para distinções grosseiras, mas são variações de texturas - qualidades de voz, acompanhamentos instrumentais - que definiriam melhor um estilo de blues específico e que tornam qualquer definição genérica muito difícil de formular com precisão. Além da estrutura e textura, variáveis contextuais, geralmente geográficas, amiúde cumprem papel suplementar na classificação.

Acrescentaria à ponderação de Keil uma percepção minha sobre o contexto histórico. Se seguirmos os parâmetros estabelecidos na concepção do estilo, paradoxalmente este pode ser prejudicial se não levarmos em consideração a música como manifestação cultural dinâmica e processual: tais parâmetros estruturais engessados desconsideram não apenas contornos e limites, como mudanças, atualizações em negociações com as continuidades possíveis, como munícia concepções reativas materializadas em discursos de pureza, autenticidade e legitimidade em que terminam dizendo mais sobre o emissor do que sobre a mensagem. Se olharmos historicamente para várias manifestações musicais, inclusive pré-blues⁶⁶, veremos o quanto pode ser *esticado* seu conceito, uma vez ser possível localizar elementos desses estilos se manifestando mais adiante, em vários subestilos do blues (*doo woop*, *r'n'b*, *classic blues*, *jump blues*), ou seja, grandes afinidades estruturais, estéticas e históricas. Podemos falar,

⁶⁵ de Meyer Schapiro, o ensaio "Style" e, de A. L. Kroeber, o livro *Style and Civilization*.

⁶⁶ Já nos anos 1920, folcloristas em gravações de campo procuraram criar roteiro geral dos diversos tipos de música *folk* que se interpretavam nas comunidades negras, rurais e urbanas, e assim assinalar quais formavam parte do modelo de conjunto que poderia receber a rubrica genérica "blues" (COWLEY, 1990).

portanto, da coexistência de vários estilos de blues, ou *vários blues*⁶⁷: o mesmo blues elétrico que aviltou folcloristas brancos - cultuadores do *country-blues* -, como impuro ou não-blues, seria o mesmo rechaçado pela elite negra nortista - que apreciava o (blues) sofisticado (de) Nat King Cole -, como selvagem e vergonhoso, e pela juventude negra como um todo - amante (do *r'n'b* remodelado) de James Brown -, como música velha do "Tio Tom" (ver **Glossário**).

⁶⁷ Parafrazeando Thomas (*apud* SCHWARCZ, 2005): "aqueles que estudam o passado se deparam com duas conclusões contraditórias. A primeira é que o passado era muito diferente do presente. A segunda é que ele era muito parecido" (p. 124).

CAPÍTULO 2

HOOCHIE COOCHIE, TE-NI-NEE-NI-NU: MÚSICA

"Um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter existência em si mesma, divorciada do comportamento (cultura) que a produz" (música, para MERRIAM *apud* MENEZES BASTOS, p. 34)

"Gospel blues, blues rock, r'n'b... então era tudo um. Não havia necessidade de rotular isso porque era simplesmente blues" (WC Clark, *bluesman*)

Notas bárbaras

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

Morris (1976), partindo da proposta semiótica de Peirce, distingue três dimensões do signo: *sintático*, *semântico* e *pragmático* - de interconexão complexa e conflituosa -, e leva em conta a lógica de cada conjunto de *textos* sujeitos a análise. Keil (1966), por seu turno, vincula a análise do nível *sintático* ao contexto cultural e descreve-a segundo consistência e congruência estilísticas, condizente aos elementos discursivos e regras que os governam: a *sintaxe* trata de relacionamentos que são estabelecidos no nível de signos ou expressão. Se *expressão* é tal como uma *arquitetura de vários níveis*, que origina série de categorias de diferentes ordens e hierarquias, na música não caberia uma *hierarquia sintática*, pois todos os elementos estão em interação e contribuem com suas características para o resultado final (PEDRO, 2012).

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

Diz uma canônica (**Capítulo 1**) definição musicológica e histórica, a partir ainda do processo de *aclimação* africano (ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS *apud* HERZHAFT), que

a escala do blues nasce da contaminação da escala diatônica ocidental pelo sistema africano. As melodias se organizam no interior de sistema pentatônico que ignora o semitom, compreendendo escala de cinco tons inteiros que coincidem com cinco dos intervalos da escala diatônica e não concordam com dois deles, terceiro e sétimo, que são semitons na escala diatônica e são, dessa forma, estranhos ao ouvido africano. Quando colocado em contato com uma música de um tom maior diatônico, o africano tem tendência a não mais saber onde se encontra. Todas as vezes em que aproxima do terceiro e do sétimo em qualquer acorde, terá tendência a distorcê-los por violentos efeitos de vibrato até que entrem em sua escala alterando por suspenso ou bemol. O tempo passa, e tais modificações tendem a cristalizar-se sob a forma de novas escalas (...) Essa escala, que é a maior adicionada de terceiras e sétimas menores, foi chamada "escala blues"(e) apresenta, por conseguinte, dois pontos de *ambigüidade*: a nota do terceiro grau - *mediante* é de bom grado desviada de semitom, determinando assim, com a tônica, intervalo de terça menor; o mesmo ocorre com a do sétimo grau - *sensível* - determinando assim intervalo de sétima menor. São essas notas - que fazem com que a escala blues hesite constantemente entre modos maior e menor e gere, com isso, seu clima expressivo característico - que chamamos de *blue notes* (...) Essa escala, através do significado equívoco que instaura, comanda toda a música negro-americana autêntica (1986, ps. 11 e 12).

Criada no contexto escravagista, a *escala blues* caracteriza-se pela incorporação da *blue note*, célula básica do blues (*musema*?) que empresta fascinação especial à estrutura harmônica, melodias e improvisações: resultantes da confrontação de dois sistemas acústicos, o pentatônico e o tonal (temperado), são notas da escala melódica europeia, que no blues se cantavam e tocavam frequentemente com aumento ou descida de tom, tentativa dos músicos negros de tocar o que cantavam (CHARTERS, 1993), de adaptar estes quartos de tom da música africana ocidental a instrumentos europeus (especula-se também a superposição da escala africana e europeia resultando em duas áreas "incertas", áreas *blues* - MUGGIATI, 1985). Rápido, mas não sem conflito, assimilaram o sistema tonal, sendo que apenas duas

notas da escala permaneciam ainda com entoação *dúbia* (*vacilante*), mi e si, ausentes no sistema pentatônico: eles não sabiam se cantavam mi ou mi bemol e si ou si bemol (terça e sétima, maior ou menor). No sistema acústico ocidental, porém, essas duas notas da escala decidem a tonalidade de uma música, isto é, se ela está composta em tom maior ou menor.

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

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

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

Esmiuçando e esticando mais um pouco a malha definidora, o blues caracteriza-se por ter estrutura harmônica básica que serve como uma articulação e uma parte cantada poética, cujo *chorus* ou verso geralmente cai num padrão 4/4 de 12 compassos - em torno de três acordes: tônica, subdominante e dominante -, divididos em três partes de *chamada* e *resposta* com esquema de rima geral AAB (embora existam variações por contração - oito compassos - ou expansão - 16 ou mesmo 24 [KEIL, 1966] -, assim como temos estrofes nos esquemas AAA; AA; AB; A; AB; BB; B [OLIVER, 1990]). Esses compassos, muito irregulares, dão

lugar a uma resposta do instrumento, e essa interação entre canto e parte instrumental, outra característica do blues (ou da música afro-americana): o instrumento prolonga ou imita a voz humana [HERZHAFT, 1986])⁶⁸.

A estrutura de 12 compassos tem sido amplamente usada em outros estilos (*jazz, r'n'r, soul, rock*) que têm *estrutura blues*, mas usam diferentes tratamentos de outros elementos sintáticos, em relação aos estilos com os quais é combinado. Portanto, ela não é suficiente para indicar diferenças entre o que um e outros consideram blues, sendo decerto útil para distinções gerais, mas que o que melhor define estilos de blues específicos são variações de *textura* (qualidades da voz, acompanhamento instrumental, etc. [KEIL, 1966]), elementos também sintáticos. Esta variedade de tratamentos de uma *estrutura blues* típica tem correlação conflitante de significados sociais: para alguns, tudo seria suscetível a ser descrito como blues; outros defendem diferenças e estabelecem limite variável em relação ao que é ou não blues: tratamento com ornamentação excessiva, uso de certos efeitos, sentimentalismos ou exagerado virtuosismo técnico seriam rejeitados por contrariar o *mesmo blues*, normalmente em termos de "*sentir a experiência terrena do blues* (MURRAY, 1976, p. 51)".

Definir o blues a partir de estrofes e compassos decerto oferece a vantagem da satisfazer a análise, eurocêntrica, que procura convenientemente fixar cada estilo musical a partir de forma pré-determinada (MILLER, 1975)⁶⁹. O embaraço é que grande número de peças afro-americanas ficaria de fora dessa regra, músicas que, sem deixar de pertencer à tradição do blues, não respeitam, por exemplo, o esquema normativo de três versos e 12 compassos (CHASE, 1957). Se levados em conta o número de variantes e, mormente, as diferenças básicas peculiares, não caberia falar de exceções que confirmam a regra, pois a própria *regra* não passa de *exceção*, a saber, "uma forma de blues definida por condições específicas e particularmente correntes (MILLER, 1975)"⁷⁰.

⁶⁸ Segundo Devi (2012), essa estrutura de progressão de acordes foi imposta ao blues até certo ponto por WC Handy, o primeiro editor de partituras de blues que, após ouvir guitarrista *slide* anônimo (**Capítulo 1**), transcreveu e adequou o blues em compassos, criando sequências: verso, refrão etc. Para Milton (*apud* DEVI), ele tentou positivamente fazer o blues tão profissional quanto possível, mas também simples de tocar, colocando então compassos na música onde se poderia contar, de maneira simples. Mas veteranos, ressalva o guitarrista, não agiam realmente assim: John Lee Hooker não tocava em compassos, não contava - apenas fazia mudanças sempre que queria, assim como não necessariamente rimava as palavras: o que quer que estivesse pensando, é o que estava cantando.

⁶⁹ Tal definição, em termos musicais europeus, foi rechaçada por Jones (*apud* DEVI, 2012), por "colocar a carroça antes do cavalo: o fato é que [estas] são tentativas de explicar um sistema musical em termos de outro, de descrever uma música não diatônica em termos diatônicos" (p. 599).

⁷⁰ Miller lembra que, afora inúmeros casos particulares que só retém da definição construção em três partes e por vezes sequência harmônica, mas que não respeitam desenrolar métrico, "dois grandes grupos do blues escapam à

Mais que a forma, no sentido de modelo, seriam fator característico determinante no blues entonação e inflexão melódica, *mana* e espírito, ritmo e *swing*, e *feeling* e *soul* do performer e que fazem um blues diferir de outro, e que permitem à audiência julgá-lo a partir da aptidão em *comunicar sentimentos e emoções* (HERZHAFT, 1986), de modo vigoroso e legítimo (CHASE, 1957)⁷¹. Daí a importância da máxima de que é preciso "*ter o blues*", senti-lo, vivê-lo, não havendo separação entre vida e música, para além do conceito ocidental de "arte".

Durante a performance, o que é tocado e cantado seria a expressão musical do que se sente naquele momento, sendo o blues essencialmente expressionista: técnica subordinada ao conteúdo, sendo mesmo determinada por ele (HOBSBAWM, 1995). Por isso diz-se ainda, entre grandes músicos, que "*less is more*": o bom instrumentista é o que consegue expressar sentimentos em poucas notas, e não por meio de malabarismos técnicos (ver **Capítulo 5**). Aliás, esse blues *feeling*, diz o *jazzman* Billy Taylor (*apud* BERENDT, 1975), não seria o que muitos pensam, ou seja,

cantar uma terça ou sétima mais baixa do comum. O sentido do blues é algo bem mais amplo que se nota na entonação, na inflexão do fraseado, algo mais complexo que só se percebe ouvindo, e que faz um "*Body and Soul*" soar diferente quando tocado por um Coleman Hawkins e por um saxofonista de uma orquestra de dança qualquer (p. 124).

My Daddy Rocks Me... Like a Motherless Child

Dissemos acima que *escala blues* incorpora a *blue note* como um de seus principais elementos expressivos e contrasta com tradicionais escalas maiores e menores ao eliminar a diferença entre a maior (culturalmente convencionada de sonoridade mais *alegre*) e menor (sonoridade mais *triste*): uma organização estrutural com pequenas alterações mas que refletia a própria compreensão da vida do afro-americano, marcada histórica e culturalmente, mais do que pela dualidade alegria e tristeza, pela *continuum* alegria e tristeza como aspectos

definição corrente sem sequer se aproximar dela: de um lado, canções associativas que utilizam em parte o canto falado; são frequentemente cantadas de maneira quase modal em cima de um único acorde e geralmente não são nem mesmo articuladas em estrofes distintas: é o caso das tradições rurais e de certos nomes icônicos como o citado John Lee Hooker (...) De outro lado, temos o blues organizado em duas estrofes, forma bastante usual em quatro grandes famílias muito populares do blues - grandes famílias porque variantes e derivadas dos quatro modelos fundamentais no plano rítmico e melódico aparecem sob títulos diversos no repertório de cada músico de blues" (ps. 33 e 34).

⁷¹ Para Hobsbawm (1995), como toda poesia folclórica, o blues deve ser *ouvido*, não *lido*: escutar a Bessie Smith de "*I Want a Little Sugar in My Bowl*" ou a Ma Rainey de "*See See Rider*" decerto transcenderá a leitura das palavras; pois seriam "o timbre da voz, a paixão, a maravilhosa flexibilidade e a suspensão rítmica da linha vocal que fazem com que (os) versos se tornem afirmações tão definitivas" (p. 171).

interligados e constitutivos do mesmo fluxo.

Vem daí segundo *mal entendido produtivo*, equívoco que conduz à definições concernentes ao conteúdo e expressão do blues: hábitos musicais europeus construídos histórica e culturalmente e espalhados na América branca levariam a caracterizar o estilo de expressão executante do blues como "melancólico" e "plangente". Se a determinação dos 12 compassos, ainda que não constitua regra, permite descrever no plano *formal* um grupo considerável de blues, acatar a definição do *conteúdo*, que decorre, igualmente, de categorias culturais europeias, conduziria a absurdos (MILLER, 1975). Um desses absurdos foi testemunhado pelo poeta afro-americano Langston Hughes nos anos 1920:

Duma feita, Mr. Van Vechten⁷² deu uma festa (...) no camarote do Príncipe de Gales a bordo dum navio (...) em que viajava; quando o champanha estourou, Nora Holt⁷³, a cintilante artista loura negra dos meios luxuosos de Nevada, cantou uma ária abandalhada, chamada "My Daddy Rocks Me With One Steady Roll". Quando acabou, conhecida matrona de Nova York exclamou, extasiada, com lágrimas nos olhos: "Minha querida! Ó minha querida! Como você canta bonito os *spirituals* negros!"(apud STEARNS, 1964, p. 166).

Le Breton (2006) afirma que, de mesmo modo que estados afetivos e suas manifestações variam a cada grupo social e cultural, o vocabulário a eles associado não é facilmente traduzível - termo a termo - em outra língua, pois as emoções não seriam

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

Cada cultura afetiva, ele argumenta, dispõe de vocabulário particular, de *sintaxe* e expressões mímicas e gestuais próprias, assim como "de posturas e modalidades de deslocamento" (p. 152), sendo dificilmente superpostos os léxicos e experiências que os mesmos revestem, assim como duas línguas não são meros reflexos entre si: traduzir um termo do *vocabulário afetivo* não é garantia de mesma experiência em duas línguas. Compreender o complexo movimento da emoção sem alocá-la em íntima relação e situação

⁷²Escritor, crítico e fotógrafo artístico norte-americano, Carl Van Vechten (1880 - 1964) foi também entusiasta e espécie de patrono do *Harlem Renaissance* (**Glossário**).

⁷³ Nora Holt (1884 - 1974) foi também crítica musical, compositora de mais de 200 obras, a primeira afro-americana a conquistar mestrado nos EUA, uma das principais figuras do *Harlem Renaissance* e co-fundadora da Associação Nacional de Músicos Negros. Casada cinco vezes, herdou fortuna de falecido marido e ficou conhecida como a *socialite selvagem*.

precisa, com a forma pela qual ela se imiscui à trama social e à cultura afetiva própria de um grupo seria tarefa infrutífera, assim como conceber separar algum aspecto da vida desse grupo dos demais sem apagar a estrutura de conjunto que lhe dá sentido.

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

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

Uma cultura afetiva forma, portanto, estreito tecido onde cada emoção é alocada em perspectiva no interior de uma trama indissociável: falar de emoções em absoluto - melancolia, amor, volúpia, tristeza, raiva - implica incidir certamente em etnocentrismo ao implicitamente propor, a culturas diferentes, significado comum.

O quase paródico, mas muito emblemático, episódio acima *ilustra* como o blues era compreendido por parcela da audiência fora do contexto afro-americano: uma elite branca que não conseguia abarcar significados diversos dessa música, mas que certamente contribuiu, como formadora de opinião, de alimentar condescendentes estereótipos. Em que pese a eficácia do *signifying* deste blues, não deveria ser difícil para alguém que compartilhe o mesmo idioma materno alcançar, pelo menos em nível semântico, que uma canção que profanamente fale que "*My Daddy Rocks Me With One Steady Roll*" (**Capítulo 3**) está longe, tematicamente, de pertencer ao gênero que traz canções como "*Sometimes I Feel Like a Motherless Child*". O não-compartilhamento de mesmo *vocabulário afetivo* torna o equívoco produtivo ainda mais interessante.

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

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

Se, para Blacking (1983), pequenas variações de ênfase, entonação, ordem de palavras ou mesmo direção da fala, bem como a *paralinguagem* (pistas não verbais, por exemplo), estariam associadas à gramática da palavra e poderiam transmitir mudanças de significado não menos significantes do que as ocorridas pela mudança de sintaxe, temos no blues uma estrutura poética que torna notável o efeito complexo e sofisticado que pode ser alcançado meramente a partir de pequenas variações de palavras, ritmo e contexto em versos repetidos (OLIVER, 1990). Poderíamos inferir, portanto, que são muitas as condicionantes que poderiam gerar tantos ruídos hermenêuticos, sobre os quais retomaremos mais adiante.

Para Tagg (2006), a *semântica* geralmente é útil ao entendimento da mensagem, interpretação e significado de um sistema de comunicação. Trata, notadamente, das relações entre signos, símbolos e o que eles representam. Já Keil (1966) coloca atenção na *semântica* num nível pessoal de análise: estaria ligada à percepção e emoção, ao performer e audiência como personalidades na interação, bem como ao processo de aprendizagem. Como argumenta Mukuna (2008), a música "opera semanticamente como um veículo de comunicação num determinado perímetro cultural (p. 23)", circunscrição que aglutina e organiza materiais e elementos simbólicos: muito próximos do significado semântico, integram códigos sociais e culturais e só podem ser entendidos por indivíduos que conhecem esse código e que possuem essa competência semântica. Nattiez (2004), por seu turno, afirma ser possível associar

em razão de analogia natural e motivada entre significante musical e significado ao qual remete, pelo efeito quer de uma convenção, quer de uma codificação sociocultural, ou ambos, um fenômeno musical qualquer (alturas, intervalos, esquemas rítmicos, escalas, acordes, motivos, frases musicais, melismas, instrumentos) com um fragmento qualquer de sua existência no mundo (afetivo, psicológico, social, religioso, metafísico, filosófico), em função de suas necessidades (religiosas, alimentares, ecológicas, econômicas, lúdicas, afetivas) e segundo as capacidades simbólicas próprias da música (p. 20).

Mas, para além, ou aquém da letra, dentro da citada *arquitetura de níveis* temos a chance de tentar interpretar a canção por sua sonoridade. O exemplo acima sugere que a sonoridade do blues reforçaria o equívoco: seu *sound* próprio repousa, como dito, sobre gama de sete notas, da qual o terceiro e sétimo graus (e ocasionalmente o quinto e sexto) não são entoados com precisão, "vacilando" entre terças ou sétimas maior ou menor da gama ocidental. O ouvido treinado nas tradições musicais europeias percebe tal entonação como "vacilante", "ambígua", "incerta", o que significa perceber intervalos próprios do blues como tonalidades menores: amiúde, atribui-se culturalmente a essa tonalidade valor expressivo do gênero *plangente, triste, de fossa*.

Para o afro-americano, no entanto e em contrapartida, *blue notes* - que remontariam à práticas africanas ocidentais (MILLER, 1975) - não representariam estados de espírito melancólicos: ele as utiliza, principalmente, para produzir expressão enfática, indicativa de grande perturbação, de grande e complexa emoção, agridoce por certo, mas dificilmente binária, restrita a apenas uma nítida e unívoca emoção. Note-se, aliás, que afro-americanos utilizam igualmente essa inflexão "vacilante" na linguagem corrente, quando há envolvimento especial seu naquilo que pretende expressar (**Capítulo 3**). Isto posto, quem interpreta a entonação "vacilante" do blues como sinal de estado de espírito igualmente "vacilante", lamentoso, melancólico, de distanciamento e alienação do mundo ou deprimido, estaria usando o *ouvido* inapropriadamente: aplicando seus hábitos culturais de ouvinte formado pela tradição europeia à percepção de estilo negro de expressão. Mal entendido do conteúdo agravado por mal entendido linguístico: *to be blue*, em secular linguagem inglesa corrente, significa "estar aflito, melancólico, desanimado" (**Capítulo 3**); entre afro-americanos tal conceito adquiriu sentido linguístico muito mais complexo, nuançado e diversificado.

Se o som, *per se*, se mostra incapaz de conduzir sentido pretendido, então quaisquer sentidos extraídos da música derivariam de associações extrínsecas, extramusicais (MONELLE *apud* MUKUNA, 2008) ou *paramusicais* (TAGG, 2006). Talvez resida aí o equívoco produtivo referente ao blues: a imagem do performer negro simbolizaria à paternalista e complacente audiência branca a versão afro-americana do *bom selvagem rosseauniano*, atavicamente sensível ao peso e dores do (seu) mundo. A economia dos signos corporais e gestos emocionais de herança europeia (VALVERDE, 1993), o *habitus* (MAUSS, 2003; BOURDIEU, 2006), também reverberavam na construção perceptiva do negro e sua música, um *outro* exótico, emotivo, sofrido; exagerado, infantil e rude⁷⁴.

Por parte dos artistas negros, talvez residisse aí certa conveniência, ao possibilitar ingresso material - econômico, social - e simbólico - cultural - ao universo branco, sem grandes *fricções*, até porque muito poucos conseguiam adensar as camadas de significado de sua arte. Segundo Humphrey (1993), muitos estudantes brancos da década 1960 - antes das

⁷⁴ A busca por imagem mais sóbria, madura e sofisticada - ou seja, distante do blues - por parte de alguns movimentos do jazz nos anos 1950 e 60 pode ter cobrado preço alto: "Eu me pergunto se uma das razões do declínio do jazz (nesse período) não se encontra talvez no fato de que os músicos, no esforço para livrar a sua música da associação com os bordéis, não a tenham livrado também, inadvertidamente, de uma de suas fontes de criação: o público receptivo" (STALDER *apud* SEEGER, 1977, p. 45). Por outro lado, ou como reação a isso, muitos *jazzmen* afirmam que "o blues tem de estar lá o tempo todo: é como você se sente"; se o músico perder o contato com o blues, perde sua força, seu mana. Sintomaticamente, sempre que surge um "branco" nas sessões e *jams*, um músico grita "Hey, Sam, vamos tocar blues", e o contato se renova (BERENDT, 1975, p. 106). Jazz e blues são meio de comunicação pessoal, se não secreta, entre afro-americanos com membros de sua comunidade fraterna (SCHULER, 1968).

primeiras e exitosas etnografias, como as de Keil (1966), Ferris (1978) e Evans (1982) - limitados ainda a questionários, preferiam entrevistar seus próprios professores, muitos sendo pesquisadores e *scholars* do blues, em vez de ir diretamente às fontes primárias (muitos pioneiros *bluesmen*, inclusive, ainda estavam vivos e "disponíveis") sob o argumento que estes, malandramente, respondiam o que achavam o que os estudantes queriam ouvir, sendo dúbios, vagos, contraditórios e inverossímeis, pouco críveis; respostas que mudavam no dia seguinte, segundo humor dos *bluesmen*, que ofereciam dados biográficos vagos, relatos artísticos auto-exultantes, ora para se divertir, para conformar e/ou enganar, ora para elevar sua posição na história do blues, algo certamente valioso socialmente para seus interlocutores⁷⁵.

E mesmo a bibliografia de segunda mão disponível, os primeiros e canônicos escritos de folcloristas, musicólogos e historiadores, padecia de igual problema: estavam recheadas com dados históricos falsos e informações pouco fidedignas, graças à falta de documentação de referência, às limitações dos escribas e, sobretudo, aos próprios artistas, quando as entrevistas sobre o blues tornaram-se uma forma de interpretação em si mesma. Relatos de pioneiros - Leadbelly, Big Bill Broonzy etc. - reforçavam esse estereótipo do blues lamentoso, binário, pouco complexo, para satisfazer a idealização estético-existencial dos pesquisadores (assim como inventavam estórias pra se divertir - ver **Capítulo 5**), o que acabou por sedimentar e eternizar, ao entrar na literatura clássica do gênero, o senso comum. Enfim, antes triste, romântico e digno de empatia, à lascivo, transgressor e provocativo.

O blues emprega "cores" instrumentais e vocais próprias (a correspondência entre música e cor seria possível, uma vez que notas e cores têm tons), que derivariam, em parte, do uso de instrumentos incomuns à música erudita, mas sobretudo por surgirem da técnica peculiar, não convencional, pela qual os instrumentos são tocados, e que foi desenvolvida porque os primeiros músicos eram autodidatas (HOBBSAWM, 1985). Assim, eles fugiram às convenções há muito sedimentadas pela música erudita europeia, referente à maneira "correta" de utilizar instrumentos ou vozes *educadas*⁷⁶, padrão convencional europeu

⁷⁵ "Quando você fala com os velhos *bluesmen*, eles vão dizer o que acham o que você quer ouvir" (WATERMAN *apud* HUMPHREY, 1993, p. 364).

⁷⁶ Jones (1964) argumenta criticamente sobre o eurocêntrico conceito estético do cultivo *educado* da voz, que seria estranho à música afro-americana, e usa como exemplo algumas análises críticas que comparam valorativamente o som mais "macio, técnico, de tons mais limpos e arredondados" presentes em músicos brancos de jazz em detrimento de sonoridades "incultas" de seus pares negros, que intencionalmente buscam emular a voz humana, com seus gritos, gemidos, arrebatamentos, grasnidos e borrões sonoros (p. 125). Ou seja, enquanto estes não separavam a si próprio do agente que escolhera como meio de auto-expressão, aqueles tocavam um instrumento que constituía artefato separado. Já Muggiati (1985) lembra que preencher as pausas instrumentais

estabelecido com o objetivo de produzir tom instrumental puro, claro e preciso, e tom vocal o mais próximo possível como um tipo especial de instrumento. A *mestiçagem* musical (MARTIN, 2009) banalizou a abordagem não canônica dos timbres vocais e instrumentais, pois a prioridade era dada à expressividade, à comunicação da emoção, e todos os sons podiam ser usados para esse fim: prolongando práticas populares europeias e africanas, vozes e instrumentistas, sagrados e profanos, demonstraram o alcance das possibilidades assim ofertadas.

A maneira mais simples de explicar o tom *bluesy* (característico do blues) é dizendo que o blues tomou rumo oposto: sua voz é a voz comum, não *educada*, e seus instrumentos são tocados - até onde possível - como se fossem essas vozes. Não há, no blues, tons ilegítimos: o *vibrato* é tão legítimo quanto um som puro; e tons "*sujos*" (*dirtyies*), tão legítimos quanto tons "*limpos*" (HOBSBAWM, 1985). Elemento adotado pelo blues, o *vibrato* seria um efeito ligeiramente trêmulo ou vibratório: é usado para enfatizar certas partes das canções ou para dar intensidade emocional e estabelecer pulsação rítmica dentro do ritmo principal da peça - cadência dentro de outra cadência. Quando os escravos ouviam o ritmo algo *monótono* da música ocidental, sua reação cultural foi de acrescentar cadências extras e mudar tonalidades para produzir som mais vívido. Assim, deram *vibração* própria a sem-número de cantigas e hinos dos brancos (STEARNS, 1964). BB King diz que buscava na guitarra sonoridade que lembrasse o lamento humano, queria sustentar (*sustain*) as notas como os cantores e

frasear as notas como os saxofonistas. Inclinando as cordas e vibrando a mão - e eu tenho mãos grandes - consegui algo que se aproximou de um *vibrato* vocal. Consegui sustentar as notas. Eu queria ligar a guitarra a minhas emoções. Brincando com o retorno entre o amplificador e o instrumento, comecei a experimentar sons que expressavam meus sentimentos, alegres ou tristes, enérgicos ou melancólicos. O que eu queria era fazer a guitarra cantar (1999, p. 102; grifo meu).

A grande maioria das músicas que ouvimos, diz Baily (1992) é produto de determinada atividade e esforço físico: a ação corporal sobre os instrumentos, assim como as possibilidades de ação e interação corporal que os músicos desenvolvem com eles, determinam em grande medida estruturas, linguagem e características estilísticas de certas

em contracanto com as blueswomen - foi *escola* para seminais solistas de jazz: em contato direto com o blues, reforçaram ainda mais a característica que separa músicos de jazz e blues dos instrumentistas de conservatório, a qualidade marcadamente vocal das interpretações.

músicas, existindo mesmo estreita relação entre padrões de som e padrões motores executados para a sua produção.

Bluesmen são experimentadores e exploradores dos recursos técnicos de seus instrumentos: emulam, por exemplo, sons ambientes naturais ou não (animais, trens, vozes/gemidos/gritos/sussurros humanos), nos remetendo ao conceito de *paisagem sonora* (*soundscape* - SCHAFER, 1997), estudo e análise do universo sonoro ao redor, assim como às suas sucessivas modificações no decorrer da história, principalmente à medida que as civilizações se desenvolvem. Eles tentam ainda tocar um instrumento com registro de outro, obras que produzem tonalidades próprias não-ortodoxas. O blues tem usado historicamente instrumentos como vozes e, como as vozes nas quais se baseiam os instrumentos e o que elas tinham a dizer ou sentiam vinham de determinado povo vivendo em certas condições - sociais, econômicas, culturais, históricas - as *cores* do blues tendem a pertencer a espectro especial, reconhecível⁷⁷.

Se pensarmos "*soundscape*" como resultado dos diferentes sons que compõem determinado ambiente, sejam de origem natural, humana, industrial ou tecnológica, temos que contextos geográficos, históricos, sociais e econômicos com suas respectivas ambiências determinaram novas configurações ao blues. As apresentações das *classic blues singers*, por exemplo, condicionadas pelo palco teatral, repercutiram na música: os amplos movimentos melódicos tão característicos do estilo não de ter sido determinados em boa medida pela necessidade de se fazer ouvir nas grandes salas, sem os recursos eletroacústicos modernos (MILLER, 1975). O mesmo pode ser dito dos *blues shouters* e da própria eletrificação dos instrumentos, que atenderiam à demanda dos negros urbanos e recém-chegados às urbes por sons que *falassem* de sua própria experiência e repetissem os sons que ouviam nas ruas (PEARSON, 1993) (**Capítulos 1 e 5**).

Choo choo train

Mas quiçá seja o trem o melhor exemplo de elemento/matéria-prima da *paisagem sonora* do blues (**Capítulo 3**), o principal produto da revolução industrial completamente absorvido pela poesia e música (HOBSBAWM, 1995). Símbolo de liberdade e de uma vida

⁷⁷ Exemplifica Hobsbawm (1985): "é muito provável que, se os instrumentos tivessem sido utilizados de forma análoga por bengaleses ou chineses em vez de negros do *deep south*, seus sons, embora igualmente não ortodoxos pelos padrões europeus convencionais, seriam muito diferentes. Tom e inflexão, e padrão de expressão geral, não são, obviamente, os mesmos em Dacca, Cantão ou Clarksdale" (ps. 43 e 44).

nova e melhor, foi perene fonte de inspiração para várias gerações de *bluesmen*. Ainda no contexto das *work songs* tem-se o chocalhar e tinido dos vagões ferroviários, o som do apito e, secundariamente, as inclinações, levantamentos e esforços dos "gandy dancers"⁷⁸, as cantigas do guia (ELRICH, 1977). Tal era sua significação que, além das letras várias, são infundáveis as tentativas de musicar seus ritmos, com a voz e sobretudo instrumentos (MUGGIATI, 1995): violonistas/guitarristas, pianistas e gaitistas, metais e seção rítmica (baixo e bateria) reproduziam esse som e sensação, essa *paisagem sonora*. Foi assim no *country* e *classic blues*, *boogie woogie*, *jump*, *city e urban blues*, *gospel*, *r'n'b* e *soul*: vários performers desenvolveram idioma rítmico mais dançante que remetia ao "tempo" ferroviário.

Se temos que, em algumas canções, a voz imita trens ("*Choo Choo Blues*", Trixie Smith, 1924), temos ainda que onomatopéias, sílabas "absurdas" (ULANOV, 1957), cantos improvisados com palavras (aparentemente) sem importância ou sentido (*scats* - fenômeno sem precedentes na música europeia [SCHULLER, 1968]) foram outros expediente sintáticos adotados pelos performers. Seja para emular sons (a Ethel Waters de "*Shoo Shoo Boogie Boo*"); compensar limitações (o Big Joe Turner de "*Oke-She-Moke-She-Pop*" revela que o *som* era mais importante que o *sentido* das palavras para ele, que nunca chegou a saber ler ou escrever, mas dominava tão a fundo o vocabulário do blues que celebrou-se por improvisar estrofes incansavelmente durante horas [HUMPHREY, 1993]); embelezar o embalo do ritmo (STEARNS, 1964); causar risos maliciosos (o Blind Blake de "*Diddie Wa Diddie*"); ou inferências igualmente maliciosas (o Slim Harpo tatibitate em "*Te-Ni-Nee-Ni-Nu*"), essas bossas estilísticas espantariam Wallascheck (1893), para quem a qualidade mais surpreendente em todas as canções selvagens é a ocorrência constante de palavras sem nenhum significado...

Mencionamos acima a seção rítmica, baixo e bateria, que exerceu enorme influência no som erotizado do blues dançante. O baixo Fender, de fato amplificado a partir dos anos 1950, aumentou deveras a força da seção (nos anos 1960, havia se convertido em instrumento tão dominante que muitas bandas tinham um baixista como *leader*). Bateristas, por seu turno, tiveram que trabalhar mais duro para fazer frente a guitarra amplificada e auxiliar seu companheiro da seção de ritmo: a música dançante e sobretudo erotizada se beneficiou desta atualização do blues, sobretudo sob a forma da *soul music* e *funk* ao permitirem novas danças coreografadas de forte apelo sexual.

⁷⁸ Sobre "gandy dancers", ver **Glossário**; sobre a relação trem e blues, conferir *pen drive*.

Cantou Ida Cox em "*Fore Day Creep*" (1927): "*I'm a big fat mama, got the meat shakin' on my bones (2x)/ And every time I shake, some skinny gal loses her home*" ("Eu sou uma mamãezona gorda, tenho a carne mexendo em meus ossos/E toda vez que balanço, alguma magricela fica sem lar"). Décadas depois, um dos criadores da bateria *funk*, Charles Connor, fez jus à reputação desse *continuum* do blues ser o "repositório de sentimentos obscenos, coisas que gente educada mantinha trancada no inconsciente" (SMITH, 2102, p. 1279). Tendo ele próprio uma definição sobre o *funk*, disse ter chegado a ela observando os ritmos complexos e deslocados que fluíam dos dançarinos e corpos que se moviam pelas ruas de New Orleans: "*funk* é imaginação. Você pode ver uma mulher gorda andando, ela tem uma bunda enorme balançando para lá e para cá, como se estivesse transando. Você olha para a bunda delas, é de onde tiro meu estilo de ritmo. Eu olho para a pista de dança, para alguma mulher chacoalhando a bunda, e então toco - três ou quatro compassos da minha levada - e observo a linguagem corporal dela" (*apud* SMITH, 2012, p. 1280). Prática antiga, atualizada: performers e dançarinos trocando semioses⁷⁹.

Se o *corpo* é o primeiro instrumento do homem e, ainda, primeiro objeto e meio técnico deste (MAUSS, 2003), dificilmente algo poderia ser mais expressiva e emotivamente *pessoal* do que o *grito* e, quando se tenta determinar qual seria essa parte mínima, a célula básica da expressividade negra presente em todas as formas musicais que precederam o blues, é ao *grito* que se chega (STEARNS, 1964; MUGGIATI, 1995): *gritos primais* de *sujeitos liminares* que tiveram de operar estratégias adaptações e resignificações linguísticas do idioma norte-americano num contexto de analfabetismo ou semi-alfabetização; dialeto musical e vernáculo negro, a partir de uma gramática, sintaxe e léxico improvisados, codificados, que geraram curiosos *sonemas* ou *musemas*.

⁷⁹ Análise etnológica de Cascudo (2002) - datadamente difusionista (e, arriscando o anacronismo de minha crítica, sexista) - sobre o *andar rebolado* como um dos componentes da *herança* africana que marcaram a *corporeidade* da mulher brasileira no aspecto erótico, se mostra válida aqui pela citação a Mauss e um gancho para o conceito mais bem nutrido de *habitus*, explorado nos **Capítulos 4 e 5**: "É técnica de exibição, hábito adquirido pela imitação deliberada. Independe do processo da locomoção. Destina-se a excitação erótica, provocando o interesse masculino. Marcel Mauss afirmara-o originário da Nova Zelândia, onde tem o nome de *onioi*, conscientemente ensinado pelas mães às jovens Maori como atração indispensável para uma donzela candidata ao matrimônio. Esse *gait*, constando do *balancement détaché et cependant articulé des hanches* ("influência destacada e quadris ainda articulados", em tradução livre/literal), como registrou Elsdon Best, passou para a África Oriental e desta à Ocidental, fonte transmissora para o Níger, Américas e Europa (...) Carl Gustav Jung declarou que o *togo on foot* da *girl* norte-americana provinha da África Negra (...) Mesmo na África o peneiramento do traseiro generalizou-se, *believe it or not*, por reexportação, usos e abusos turísticos, desportivos, igualitários e brancos. Redivulgação e revalorização. A influência negra fora decisiva nas áreas onde a Escravidão aclimatara-se. Notadamente prestigiosas as pretas do Zaire à Zambezia (...) Reafirma-se que o elemento mais comunicante escapa às formulações didáticas. Ainda em 1920 a requebração era minoritária embora obstinada e publicitária... 'Quem não remexa, por si se deixa'" (ps. 155 e 156).

Lévi-Strauss (1978) afirma ser muito problemática a comparação entre música e linguagem pelo fato de ambas trabalharem com materiais ao mesmo tempo muito parecidos e significativamente distintos. Ele usa como exemplo os *fonemas*, elementos básicos da linguagem e unidades mínimas de significação sonora, que para ele são erroneamente representados por letras, em si mesmos sem nenhum significado até serem combinados para diferenciar significados. O mesmo se aplicaria às notas musicais, que não teriam significado em si mesmas: apenas pela combinação das notas que se pode criar música. Por similaridade, poder-se-ia afirmar então que, enquanto

na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar *sonemas* – em inglês, talvez a palavra mais adequada fosse *tonemas* (p. 71).

Já Tagg (2005), calcado em Charles Seeger, denomina *musemas* essas unidades mínimas de significação sonora: o modelo semioticamente orientado consiste em identificar os *musemas* para, a seguir, observar as associações *paramusicais* possíveis que estes *musemas*, em uma prática cultural específica, podem suscitar.

Impedidos de cantar em seus idiomas, escravos gritavam lamentos e indignações em inglês autodidata - primeiro *pidgin*, depois *creole* - buscando manter sotaques e sintaxes dos dialetos nativos. O *holler* (*field holler*), o *grito primal* negro: era a canção do *Sul profundo*, estranho e excitante som, repleto de associações *paramusicais*, que viria a transformar a música americana (na igreja, os gritos juntaram-se a elementos como síncope, polifonia e *chamada e resposta* na transformação em *spirituals* dos hinos europeus⁸⁰). Fala o seminal *bluesman* Son House:

Pessoas insistem em perguntar onde os blues começaram e tudo que posso dizer é que, quando garoto, a gente estava sempre cantando nos campos. Não chegava a ser canto, era mais gritaria, mas fazíamos nossas canções sobre coisas que aconteciam com a gente na época e acho que foi assim que o blues começou (*apud* MUGGIATI, 1995, p. 10).

E esse *grito* marcaria particularmente o negro americano no trabalho, individual e coletivo, escravo ou livre: enquanto *técnica corporal* ou *habitus* (MAUSS, 2003), o *holler* é técnica individual mas fruto de aprendizado social e tradição, pois não poderia haver técnica

⁸⁰ Martin (2009) reporta aos espectadores brancos dos serviços religiosos negros e sua dificuldade de discernir se o modo utilizado era *maior* ou *menor*, por lhes parecer que os cantores passavam de um ao outro, impressão completada pela menção de ornamentações melismáticas, glissandos e trinos improvisados. Tais alterações, frequentes durante o canto, aboliam a diferença europeia entre modo maior e menor e eram impossíveis de fixar em pauta, ainda mais porque os timbres, além de ricos, podiam dificultar a percepção exata das alturas e porque as polifonias eram complexas; *blue notes*, enfim.

nem transmissão se não houvesse uma tradição desse grito tão culturalmente particular; ou seja, é *técnica do corpo* enquanto *ato tradicional eficaz*: os modos pelos quais os afro-americanos souberam-se servir-se de seus corpos - enquanto resultado "de suas técnicas e representações" (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 15) - de maneira tradicional e peculiar (voltaremos ao *habitus* nos **Capítulos 4 e 5**).

De todas as músicas criadas no tempo da escravidão, o *holler* seria o que mais se aproximaria das matrizes africanas, o que menos fora influenciado por outra música no cenário americano (STEARNS, 1964; CALADO, 2007), ao mesmo tempo a mais individualista: o escravo poderia se apropriar do fragmento de uma modinha ou hino *brancos*, mas o estilo do canto era *exclusivamente seu*, veículo de expressão de sentimentos próprios durante o trabalho. Quando longe de outros escravos, ou seja, fora do contexto gregário e quase onipresente das *work songs*, levantaria sua voz para sua solidão, tristeza, anseio por vida melhor, gritando e gemendo seus problemas e observações sobre os (seus) caminhos no mundo. Seu *grito*, meio bramido e meio canto, acompanhava o trabalho de limpeza da terra, plantio, ou colheita, mas também servia de forma de comunicação, inclusive no caso de mensagens cifradas a serem transmitidas:

Cada homem tinha sua própria voz e seu próprio modo de gritar. Tinha, em suma, sua própria vida sobre que cantar (...)[eles] tornaram-se quase identificáveis por seus gritos individuais (JONES, 1964, p. 70).

Quando *gritava* o escravo, usava frases em *falsete* (artifício vocal para produzir sons mais agudos, acima do registro comum de voz), *portamentos* (escorregar de uma nota para outra) produzindo inesperadas mudanças de ritmo e mudanças repentinas de altura na melodia (esta desenvolvida a partir dos ritmos, acentos e timbres componentes da linguagem falada) e *vibrato* (tremido ou variação na altura de uma nota) exacerbado. O *holler* é então modo de cantar - livre - que começa com um grito alto e prolongado, em que a voz passa abruptamente, ou escorrega, do normal ao falsete, de nota aguda sustentada para, em seguida, descer até a nota/registo mais baixo que o cantor puder conseguir/atingir, freqüentemente terminando num grunhido.

No campo musical pós-escravidão, novos tipos de trabalhadores reencontraram a tradição dos *hollers* já largamente implantada e reestruturada nas fazendas que acabavam de deixar. Relatos atestam a presença desses cantos de fazendeiros às voltas com seus trabalhos agrícolas no fim do séc. XIX (STEARNS, 1964): era comum um som longo e tenso chamar o arrendatário do campo vizinho que respondia em contracanto, chamados dialógicos

(re)tomaram o nome "*hollers*". Os gritos migrariam também para docas e canteiros de obras do sul: onde houvesse negros ocupados em trabalhos isolados e opressivos se ouviriam *hollers*⁸¹(OLIVER, 1990). Excetuando o ritmo, talvez seja o grito o elemento singular mais importante nos blues, sendo este descrito por Work (*apud* STEARNS, 1964) como uma parcela fragmentária do *yodel* (o grito/guincho tirolês), meio cantado, meio berrado:

Ao aproximar-se de sua casa ou da casa da namorada, ou então por se sentir solitário, ele emitirá um guincho. Aqueles que o ouvirem, dirão: "Aí vem Sam"; ou "Will Jackson está chegando"; ou, ainda: "Acabo de ouvir Archie lá embaixo na estrada..." Nesses guinchos (*holler*) é fácil entrever o material idiomático encontrado nos blues: o portamento excessivo, o compasso vagaroso, a preferência pela terça bemolizada (ou *blue note*), o tipo melancólico da toada... tudo isso poderia servir como característica dos blues (p. 111).

Estando diretamente ligados às particularidades físicas e vocais de seu emissor, os *gritos* são pessoais, individualizados, únicos; *fala* em via de se tornar *canto*: quando grita, faz com que palavras tomem forma de melodia e ritmo. O grito, enquanto *objeto* (ou *signo*, como unidade semiótica: o estímulo com parâmetro dotado de significado - PEIRCE, 1977), teria qualidade intrínseca, mas de sua relação com o sujeito por meio da linguagem resulta na representação da realidade. Nele já se localizava importante traço da sonoridade pessoal inerente ao blues: se *hollers* eram expressões tão pessoais que identificavam imediatamente quem os emitia, esta marca individual se projetou no blues, caractere que se estende para além da garganta, chega aos instrumentos dos *bluesmen* (e *jazzmen*): como cada indivíduo tem sua forma pessoal de grito, o *bluesman* revela uma sonoridade própria também ao tocar seu instrumento, como a gaita, saxofone e guitarra, cuja técnica do slide, por exemplo, busca emular em sua sonoridade aspectos da emoção humana, como lamento, grito, gozo ou choro, concebendo assim a incrível façanha de se fazerem, já nos primeiros acordes, reconhecíveis ou interpretáveis; índices, no sentido de Pierce, um dos modos o signo mediar significados, parâmetro cujo o signo possua uma relação de causalidade sensorial indicando seu significado: "Tudo que atrai a atenção é índice. Tudo que nos surpreende é índice, na medida em que assinala a junção entre duas porções de experiência." (1977, p. 67)

⁸¹ ...como entre barqueiros do Mississippi: seus gritos de sondagem - *sea chanty* - ajudavam o piloto a se desviar dos bancos de areia. O mais famoso desses gritos, *mark twain!*, referia-se ao prumo dos navegantes (cordel, *twine* ou *twain*, que era baixado nas águas turbulentas do rio para testar sua profundidade; o escritor Samuel Clemens tirou seu pseudônimo desse grito). Os *hollers* eram ouvidos também nas ruas das cidades, onde vendedores ambulantes anunciavam ritmicamente produtos ou serviços: *street cry* (*pregão de rua*); e ainda como forma de anunciar a chegada e partida dos trens ("*all aboard!*", usados em tantos blues - conferir *pen drive*).

Relatos de cronistas americanos davam ao canto e percussão dos escravos recém-chegados adjetivos como estranhos, duros e primitivos (KEIL, 1966). O canto em falsete, por exemplo, foi inovação que em vários grupos da África Ocidental "era considerada a própria essência da expressão masculina" (p.37): não por acaso, muitos *preachers* e cantores *gospel* lançam mão do falsete, atingindo assim registros de contralto e soprano e denotando mescla complexa de fragilidade, sensibilidade ou carência emocional com masculinidade e virilidade sexual, recurso adotado também por performers de soul e blues, como Ray Charles e BB King (MILLER, 1975).

Grupos de músicos africanos ocidentais eram na verdade mais avançados no uso de ritmos polifônicos e contrapontísticos do que seus pares europeus, que exploravam a complexidade harmônica. Os europeus também não perceberam a princípio que, como os idiomas africanos (presentes em Gana, Nigéria, Congo e Camarão, por exemplo) são tonais, estes podiam *falar* por meio de seus tambores: muitos escravos variavam de tom/timbre/modulação/frequência/altura enquanto tocavam para imitar ritmos e tons da fala tonal. Os "tambores falantes", protagonistas de rebeliões e fugas entre escravos, foram proibidos em diversas colônias.⁸²

Mesmo tolhidos de seus tambores e idiomas, escravos mantiveram-se atentos às características rítmicas, harmônicas e melódicas de suas músicas, continuando a empregar, durante processo de assimilação cultural, vibrato, trêmolo, sobretons e técnicas vocais para transmitir muitos matizes de significado, sendo o canto *antifonal* de matriz africana e europeia (no *salmo cantado* - STEARNS, 1964). Presente desde os primórdios, tanto no contexto laboral quanto religioso, a antifonia tinha em ambos função performática, emocional e motivacional que por vezes prescindia do sentido das palavras: comum à tradição dos gêneros negros, o diálogo estabelecido entre diferentes vozes no desenvolvimento da música é das características sociais mais importantes do blues. É usual que a frase cantada pelo *bluesman* (*chamado*) seja respondida não apenas pelo seu próprio instrumento, mas também por outro(s) instrumento(s) (*resposta*). E mais: *chamado e resposta* manifesta a importância dialógica entre indivíduo e comunidade, de seu vínculo relacional (do coral *gospel* da igreja à

⁸² Tambores africanos, responsáveis por complexos e sofisticados ritmos, eram feitos para imitar sons da voz humana, mesmo palavras, graças a linguagem tonal que aproxima fala da música (CALADO, 2007). Nessa linguagem, o significado de uma palavra pode ser alterado, e substancialmente, por simples mudança de acento, inflexão ou *tom* *significante*, segundo a Filologia (idem). A língua dos tambores só é compreendida por aqueles que passaram por refinado treinamento/aprendizado auditivo, que compreende recursos que dotam os instrumentos de curiosa capacidade *emotiva*: podem suplicar e carinhar, ameaçar e vociferar. Sobre percussão africana e "tambores falantes" nos EUA, ver Stearns (1964) e Devi (2012).

plateia da *juke joint*).

Embora os blues iniciais não tivessem a estrutura padronizada AAB de 12 compassos e três linhas dos anos 1920 (**Capítulo 3**), essa estrutura poética que emergiu foi uma função do canto antifonal: o vocalista repetiria uma linha duas vezes enquanto esperava que outro cantor improvisasse uma resposta (DEVI, 2012). Temos então a presença de duplo diálogo: a frase falada/gritada/cantada é comentada através de resposta instrumental; por outro lado, quando se tem na forma dos versos a exposição (A), repetição (A) e resolução (B), o diálogo não é resolvido até o terceiro verso.⁸³

Just me and my guitar, I play the blues for you, no matter where you are⁸⁴

"Como será que se faz para tirar aqueles sons? Como se faz para ela cantar?" (BB King, 1999, p. 15)

Guitarristas de fato *transferiram seus aparelhos vocais* ao instrumento, *dobrando cordas* para alcançar intervalos além das limitações dos trastes, aplainando terças, quintas e sétimas em *quartertones* (intervalo musical de meio semitom = *blue notes*) e assim emular o canto (BERENDT, 1975; DEVI, 2012)⁸⁵. É curiosa a relação afetiva e tratamento efetivo entre *bluesman* e guitarra: esta não é apenas emissora de sons, mas elemento com o qual o

⁸³ Ouvir o instrumental "*Weasil*" (Donald Byrd, 1969) ajudaria a entender a dinâmica dialógico-sociológica da *antifonia*: após o prelúdio – um responsorial *monológico*, solitário, do tecladista - a música passa ao diálogo entre este, como voz solo (*call*), e a resposta dos metais, do baterista, percussionista e baixista (*and response*), adicionados enquanto se constrói o clima comunitário. Depois de um minuto e 38s, o trompete entra como voz solo, momento de expressão da voz individual, que é *protegido* pelo resto dos músicos: o grupo desempenha papel fundamental na criação de clima propício à *expressão do indivíduo* e ao resultado expressivo e comunicativo como um todo. Ao mesmo tempo, cada um dos membros do grupo terá oportunidade de se expressar como voz solo, individual.

⁸⁴ "*Apenas eu e minha guitarra / Eu toco o blues por você / Não importa onde você esteja*" ("*Me and My Guitar*", Freddy King, 1972).

⁸⁵ Lomax (1970) postulou que o tamanho do intervalo é correlacionado transculturalmente àqueles fatores que restringem a independência social do indivíduo, atribuindo assim o benefício de intervalos estreitos entre músicos de blues ao dramático encontro negro com o sistema de castas e classes do período pós-Reconstrução. Para Keil (1966), em que pese as críticas à hipótese de Lomax sobre a relação estrutura da música e estrutura social - medidas subjetivas não controladas, grandiosas comparações transcontinentais, vastas generalizações e *freudismo* pesado, -, acreditava no entanto ser óbvio a existência de fortes paralelos entre padrões de interação social e interação entre voz e instrumento em cada blues. Para ele, ainda faltava aprofundar o conhecimento sobre o padrão *chamada e resposta* antes de serem feitas correspondências mais acertadas entre música e contexto sociocultural: "No entanto, depois de escutar repetidamente a gaita de Sonny Boy Williamson entrando e saindo de uma letra de blues, quase se pode substituir palavras por notas, assim como muitas das frases mais expressivas da guitarra de B. B. King parecem estar dizendo algo. Penso que seria mais interessante explorar com esses performers e com uma amostra de seu público os possíveis equivalentes verbais de certas frases instrumentais ouvindo uma ou duas de suas gravações mais populares: as transcrições usuais das letras de blues apresentam apenas um lado da conversa (p. 168)". Sobre as análises críticas do Projeto Cantométrico de Lomax, ver Seeger (2008), Feld (2015) Youngerman (1979) e Kaepler (1978).

cantor dialoga (**Capítulo 3**); ele não se acompanha à ela: a faz responder à sua voz; daí, exatidão métrica e notas tocadas *corretamente* contam menos que inflexões dialógicas tiradas do instrumento, sonoridade que empresta intensidade emocional do performer: além do conteúdo textual, o blues é basicamente emotividade expressiva (*feeling*) de natureza impalpável, sem a qual qualquer composição careceria de sentido. Nos primórdios, instrumentos como banjo, violino e violão foram associados ao diabo, aura mística/mítica reforçada por narrativas e atos que estreitavam a relação afetivo-sexual entre bluesman e instrumento, como os diálogos musicais estabelecidos entre ambos, estabelecendo assim individualidade e personalidade ao instrumento, culminando com sua denominação por nomes de mulher.

E BB King talvez seja quem melhor simbolize a relação dialógica e afetivo-erótica com a guitarra: em sua música, leva a dramatização do conflito entre os sexos a um grau de intensidade sem par (KEIL, 1966), ao criar tensão entre as partes do "canto" vocal e instrumental. A voz de BB faz inequivocamente o papel masculino, sendo que a utilização do falsete, das técnicas de êxtase do *gospel*, adquire, nesse contexto, acréscimo de significado, pois já é sabido já que a voz em falsete exprime extrema virilidade/sensibilidade nas tradições afro-americanas (MILLER, 1978): as frases da guitarra representam o papel "feminino", cuja flexão das notas, deslizamentos e "estagnações", os silêncios⁸⁶ no ritmo têm inegavelmente valor de estimulações eróticas.

Diferentemente da apologética virilidade de um Muddy Waters (**Capítulo 5**) ou acintosa sexualidade de um John Lee Hooker, ambos contemporâneos e referenciais colegas de BB, este apostava numa sexualidade doce e erótica: antes comunhão de almas e harmonias entre amantes que dominação e desprestígio do *outro*, a poética de BB é reforçada pelo *canto* responsorial com sua guitarra, Lucille. Performando um diálogo repleto de *signifyings* e representações dramático-afetivo-eróticas, ele declama, implora, clama por perdão e compreensão, argumenta, seduz e celebra; e Lucille responde: alto, doce, grave, agulhada em raiva, dor ou prazer, interjeições de guitarra em íntima relação com o fluxo dramático e conversacional da letra e música.

⁸⁶ O silêncio, enquanto espaço-temporal, é muito valorizado no blues, atesta o guitarrista Jimmie Vaughan: "um músico deve conseguir entender o blues e o que ele diz sobre *silêncio* e *sentimento* (*space and feeling*): o espaço é tão importante quanto as notas porque, se você não usa silêncios, não dá ao ouvinte *espaço* para *sentir* o que foi dito (*apud* DEVI, 2012, p. 740)". O silêncio se alinha a outro valioso mandamento *bluesy* de domínio e improvisação: a capacidade de escolher a nota exata para evocar emoção, em detrimento do virtuosismo técnico.

Não foi apenas com objetivos publicitários que ele nomeou Lucille sua guitarra: "as formas arredondadas, curvas delicadas lembram-me o corpo de uma garota bonita (...) Estou (...) de olho na guitarra deitada na cama como uma garota que deseja ser acariciada" (p. 14); "gosto de ver minha guitarra como mulher (...) com a possível exceção de sexo de verdade com uma mulher de verdade, nada me traz tanta paz de espírito quanto Lucille (...) (gosto de) acariciar a melodia como se fosse uma mulher (p. 130)"; "(eu) associava música sensual a mulheres sensuais (p. 33)". O nome Lucille é exaltado pelo público, para incentivar sua performance (de amante): "*Sing it, Lucille! Tell it like it is!*". Do modo como performados, os blues de BB transformam o conflito dos sexos em tensão (tesão) produtiva: música cheia de sensual malícia, mesmo quando tratava de (des)encantos amorosos⁸⁷. Afirma Keil (1966):

Os persistentes mitos da supersexualidade e hiperpotência dos negros derivam talvez da franqueza, do estilo, da maneira ritualística com a qual as questões sexuais são frequentemente tratadas, e não de qualquer diferença de capacidades. As diferenças entre os códigos de classe média e de classe baixa(negras) complicam ainda mais o problema de desmistificação dos mitos. De qualquer forma, minha única afirmação aqui é que as noções de sexo, alma e amor estão fortemente entrelaçadas na estratégia e quase consubstanciais: "it's me and you, I and thou, *call and response*"(p. 173 - grifos meus).

Em "*Ma Man*", escreve Langston Hughes:

*When ma man looks at me/ He knocks me off ma feet.(bis)/ He's got those 'lectric-shockin' eyes an'/ De way he shocks me sho is sweet./ He kin play a banjo./ Lordy, he kin plunk, plunk, plunk./ He kin play a banjo./ I mean plunk, plunk . . . plunk, plunk./ He plays good when he's sober/ An' better, better, better when he's drunk./ Eagle-rockin'./ Daddy, eagle-rock with me./ Eagle rockin'./ Come an' eagle-rock with me./ Honey baby./ Eagle-rockish as I kin be!*⁸⁸

Além de trazer refinado *signifying* (para aqueles que alcançam ser o "*eagle rock*" mais do que o popular passo de dança - ver **Glossário**), ambíguo na representação de um blues agriçoso em forma de êxtase emocional e sexual feminino, o poema nos interessa aqui num outro nível de apropriação do *signifying*, ao usar aspecto de sonoridade musical para sugerir

⁸⁷ Ver em **Letras**: "*Boogie Woogie Woman*" (1952) e "*Sweet Little Angel*" (1966). Falando em *boogie*, lembra Devi (2012) que certa feita BB fechou apresentação no Teatro Apollo, no Harlem (tradicional e fechado reduto musical afro-americano) com *swingada* e longa versão do mega-sucesso sentimental "*The Thrill Is Gone*", pedindo a seu trumpetista: "*shake your boogie, son*", que atendeu agachando e bombeando os quadris com um "*pile driver*" (*bate-estaca* da construção civil e *gíria* sexual para sexo oral agachado). Camadas e camadas de *signifying*...

⁸⁸ ("*Quando meu paizinho olha para mim / Meus pés saem do chão (bis) / Ele tem aqueles olhos que dão choque e / O jeito que ele me choca é doce. / Ele gosta de tocar um banjo. / Oh Senhor, ele toca plunk, plunk, plunk./ (...)/ Quero dizer, plunk, plunk. . . Plunk, plunk./ Ele toca bem quando está sóbrio / E muito, muito, muito melhor quando está bêbado./ Eagle-rockin', / Paizinho, dança eagle-rock comigo / Eagle-rockin', / Venha prum' Eagle-rock comigo. / Benzinho doce, / Eagle-rockish como eu sou!*").

de forma dissimulada o movimento rítmico sexual ou a masturbação feminina ("*He kin play a banjo. I mean plunk, plunk ... plunk, plunk*"). Essa onomatopéia nos remete a outro emblemático *bluesman*, o citado John Lee Hooker (1917-2001): assim como BB King, sua sonoridade é imediatamente reconhecível logo nos primeiros acordes, sendo sua maneira distinta de cantar e tocar talvez a sintática e semioticamente mais repleta de *erotic signifying*, ao lançar mão de climáticos silêncios e gemidos e sussurros: o que não é tocado - o uso do silêncio entre batidas e a dinâmica suave x tenso, sem extremos - funciona para construir te(n)são musical, emula a excitação sexual, tudo agregado ao modo de dedilhar a guitarra, que emula masturbação feminina (mais sobre a relação dialógica entre performer e guitarra no **Capítulo 5**).

No *country-blues*, a relação entre performer e guitarra (violão) já era afetivo-lúbrica (como veremos no **Capítulo 3**, em que "*see see rider*", no jargão rural negro, significava estar o violão suspenso por cordão; no *signifying*, o formato "feminino" da guitarra tipifica também uma companheira, consolo da solidão [BLESH, 1946]; ou ainda "*easy rider*": para o bluesman, o instrumento mais valioso era o violão e, como seu "cavaleiro(a) fácil", podia ser arremessado nas costas quando ele desejava viajar [OLIVER, 1960] - ver também **Glossário**).

No contexto urbano, de blues grupal, sobretudo no *jump blues* e *r'n'b*, com suas seções de instrumentos de sopro utilizadas como "coro" responsorial aos cantores, cujas fontes de inspiração complementar eram as técnicas dos *preachers* e cantores *gospel* de provocar arrebatamento extático em sua audiência, a interação da voz humana com a guitarra tornou essa importante instrumento de solo (MILLER, 1975). Beneficiada pela amplificação elétrica e encarregada de função melódica - a eletrificação permitiu também registro muito mais amplo como instrumento rítmico que extraía seu repertório dos *riffs* do piano *boogie* e como instrumento solista capaz de sustentar as notas e abrir passagem entre o som grupal -, a guitarra constituía como que "outra" voz, igualmente expressiva (HUMPHREY, 1993). Complementa Pearson (1993) que,

com capacidade de expressar emoções e tonalidades derivadas da voz, a guitarra converteu-se num componente crucial do som étnico da música afro-americana (p. 316).

Falamos em BB King sem nos reportarmos ainda à sua maior influência, T-Bone Walker (sobre quem trataremos mais no **Capítulo 5**). Criador de novos padrões e vocabulário musical adaptado à dinâmica do instrumento, é considerado o *pai* do blues elétrico - e, por extensão, *avô* do *rock*: assim como faria mais adiante seu *neto* Jimi Hendrix, foi ávido na

exploração profunda das possibilidades trazidas pela amplificação e, conseqüentemente, a desenvolver linguagem própria à guitarra elétrica⁸⁹ (FRIEDLANDER, 2006): pelo amplificador, extraiu vibratos mais definidos e notas *emocional* e *sensualmente* prolongadas (*sustain*) e aproveitou a potência do aparelho para um ataque mais suavemente erótico, dedilhando solos de timbre cristalino.

Relembra BB, em promíscua e emblemática aproximação sagrado e profano:

Quando ouvi Aaron T-Bone Walker simplesmente enlouqueci. Achei que o próprio Jesus tivesse voltado tocando guitarra elétrica. O blues de T-Bone me enchia de alegria e coisas boas (...) Seu som cortava como espada (...) um blueseiro moderno que fazia um blues tão autêntico quanto o mais autêntico blues do campo, mas macio e escorregadio como o blues da cidade grande (...) notas a provocar arrepios, os primeiros sons da guitarra, a sugestão fascinante da voz (...) no retorno (...) T-Bone tocava em uma corda e (...) o som lembrava o do trompete (...) suprimia notas e dava espaço entre uma frase e outra, e isso me tirava o fôlego. Sua personalidade podia ser sentida no que tocava: era nervoso, frio, meio perigoso. Sua guitarra cortava como faca e acariciava como carta de amor (...) Acima de tudo, a guitarra de T-Bone tinha voz própria. Era intensamente aguda, atrevida e sexy como uma mulher sedutora. T-Bone conversava com você por meio das cordas e do amplificador da guitarra. Era eletrizante em todos os sentidos. Uma eletricidade que atravessava meu corpo. O som derretia meus miolos. E os arranjos - saxofone ou trompete abafado sussurrando no ouvido, o par de trompas repetindo o refrão - eram exemplos de pura graça (ps. 64 e 65).⁹⁰

Um dos elementos musicais que caracterizam o blues (e derivados, assim como o jazz e gospel) como música de *chamada e resposta* são os *riffs*, breve frase ou trecho no compasso de dois por quatro, em geral de ritmo vigoroso, que deve ser repetido, podendo ser executado por um solista ou alternadamente entre as seções de uma banda, muitas vezes com variações sutis ao longo da música (STEARNS, 1964). Dois dos usos habituais do *riff* são: como estrutura e palavra do grupo em que a melodia principal é construída e como resposta coral a uma chamada solista. Quando eficazes, os *riffs* sempre parecem espontâneos e improvisados, mas podem ser parte de arranjos ou orquestrações: muitos pertencem a um *estoque* de frases do músico, são citações de outras melodias, ou mesmo *clichês* populares do momento (MURRAY, 1976).

Os *riffs* estão significativamente associados ao *r'n'b*, tendo o saxofone como instrumento emblemático, porque agonístico. Forma de blues urbano mais rápida, intensa e

⁸⁹ T-Bone é autor de "*Stormy Monday*" (1947), *slow blues* e espécie de hino informal do trabalhador urbano negro, mas que recebeu ambígua versão *grooveada* por parte de seu criador (conferir *pen drive*).

⁹⁰ Não custa antecipar sua frase de capítulos posteriores: "Muita gente pensa que eu vou ser pregador quando eu deixar esse negócio, por causa da maneira que eu canto o blues: dizem que parece um sermão".

hedonista, e agraciada pela eletrificação, o *r'n'b* abriu sua instrumentação para saxes estridentes e roucos, emulando gritos e ajudando, com seus *riffs* responsoriais, a marcar o ritmo frenético da nova música (MUGGIATI, 1995). Egresso principalmente das *big bands* jazzísticas e do *jump blues*, o sax provocou, com a guitarra, mudanças na hierarquia musical, passando de instrumento rítmico a vedete solista (PEARSON, 1993). Com surpreendente carga emocional e registro tonal que o aproximam da voz humana, e seu potencial para irromper em solos rítmicos, despreendeu-se de seu suave contorno melódico original e apossou-se de um som mais áspero e vocalizado.

Em várias performances de *r'n'b*, *riffs* de saxofone eram como sermões religiosos, substituindo as harmonias vocais e derramando novo individualismo musical exacerbado de seus executantes, ávidos pelo exibicionismo instrumental. Essa nova geração foi batizada "*sax honkers*", referência aos tons graves e idiossincráticos que tiravam de seus instrumentos e que lembravam buzinas de caminhão. Sendo uma das principais características dos *honkers* atirar o público, Jones (*apud* MAZZOLENI, 2012), sempre cambiante e ambíguo quanto à credibilidade e relevância identitárias do *r'n'b* (em detrimento do *sério jazz*), diz que o objetivo é ainda atrair o máximo possível

de atenção sobre si e tornar o saxofone o menos musical ou ocidental possível: é como se o povo do blues reagisse contra a doçura e legitimidade que surgiram na música instrumental negra com o *swing* (...) Quando o saxofonista faz todas aquelas acrobacias, mesmo se sentindo sinceramente emocionado, ele o faz mais por uma questão de performance do que por uma verdadeira necessidade emocional (p. 98 99)⁹¹.

Estrelas e forças vitais das bandas de *r'n'b*, os *honkers* de fato extraíam sons invulgarmente estranhos e disparavam rajadas pirotécnicas baseadas em *riffs*, com pontuações rítmicas para dançar ou acompanhar a melodia, herdados do *gospel* e *big bands*; nomes como Eddie "Lockjaw" Davis, Illinois Jacquet e sobretudo Big Jay McNeely (1927-2018): este tocava seu sax - personalizado com tinta fosforescente - de joelhos, rolava no chão, aparecia no meio do público puxado por uma carrocinha, deitava-se de costas e dava pontapés no ar, enquanto emitia notas altas e agudas cuja potência de sopro raramente fora alcançada, ou série de *riffs* idênticos e acrobáticos que, tal um *preacher*, os repetia muito além de qualquer

⁹¹ Esses *desvios de função* dos instrumentos marcam a versatilidade do afro-americano em improvisar também no sentido lato: um exemplo é o caráter *percussivo* da guitarra - assim como de outros instrumentos - que remonta aos primórdios da escravidão, quando tambores foram coibidos (*ver* JB Lenoir e *ouvir* Bo Diddley no *pen drive*).

necessidade musical, continuando até que ele e os ouvintes estivessem inteiramente exaustos, *body and soul*.

McNeely e seus pares estabeleceram concursos de "buzina" entre si para ver quem conseguia estridular, gemer e gritar (*shout*) mais alto e por mais tempo, procurando abafar qualquer outro saxofonista que se atrevesse a desafiá-los (MAZZOLENI, 2012). Quando a maioria dos *honkers* chegou a igual competência, os torneios tornaram-se mais atléticos: as inflamadas contendas, com direito à destruição de instrumentos, converteram-se em verdadeiros *rituais* (**Capítulo 5**) agonísticos e seus artistas, oficiados como sumos sacerdotes desta arte (PEARSON, 1990).

A utilização acima da expressão *agonístico* não é fortuita: penso não ser forçoso tentar relacionar *r'n'b* - mais especificamente os *riffs* e solos performáticos - , no plano ritual, ao *potlatch*, sistemas de dádivas localizado em grupos sociais da Polinésia, Melanésia e noroeste americano - e observável também nas sociedades ocidentais, generalidade lógica defendida por Mauss (*apud* SERTÃ & ALMEIDA, 2016), que explicita (2013) princípio comum que regula essas trocas: a obrigação de *dar, receber e retribuir* bens - carregada de dimensão moral que confere sentido às relações sociais - pelo chefe do clã ou tribo; forma *extrema e agonística* da troca, marcada pelo excesso e sacrifício e destruição. Acrescenta Muggiati (1973):

O líder afirma com esse gesto sua independência, mostrando maior capacidade de retribuir do que receber. O autor do *potlatch* desafia assim os chefes de outras tribos a negarem, como ele, a riqueza, recolhendo desse ato de aparente autodestruição prestígio político imenso, e reforçando sua imagem junto aos seus. O chefe que aceitar o desafio terá que responder com um *potlatch* ainda mais espetacular (p. 100).

Nesse *potlatch* revisitado e adaptado ao *campo artístico* do *r'n'b*, McNeely e pares operavam igualmente disputa extrema e agonística por prestígio e legitimidade, sendo que a dádiva aqui se operaria não somente entre músicos, mas entre esses e a plateia, para quem se dava e pela qual era retribuído, em consagração extática. E as melhores performances instrumentais se sobressaíam não apenas por envolver somente *excesso e destruição*, mas sobretudo *sacrifício*⁹², permeado de gestuais erótico-afetivos, proporcionando ao público êxtase orgiástico, ajudando a popularizar o solo de saxofone com intensa carga erótica da mesma forma que T-Bone Walker fazia com a guitarra. Assim, *honkers* incorporaram

⁹² Sacrifício de seus preciosos instrumentos: além do vínculo afetivo (como os guitarristas), eram instrumentos caros para o padrão de vida econômica do músico médio afro-americano.

arquetipicamente várias *personas* do universo sacro-profano afro-americano: *menestrel*, *trickster*, *holler*, *hoodoo doctor* e *preacher*.

"*Eu sou sua melhor foda*"

"(*I'm Your*) *Hoochie Coochie Man*" foi a canção (que será retomada nos capítulos seguintes) que representou a transição e consagração de Muddy Waters, do *Delta blues* eletrizado mas ainda calcado no tradicional, ao novo *ensemble sound* (grupal) do rei do *Chicago (Hoodoo) Blues* e integra o rol dos *city blues*⁹³ performados nos anos 1950: mantendo forte carga emocional semântica e sintática do *rural blues* - leia-se brejeirice -, foi acrescida de alta octanagem de positividade e lascívia e bravata, resignificando, para Keil (1966), antigo tipo jactancioso e encaixando como luva numa performance. Mas, sobretudo, é das mais conhecidas, celebradas, influentes, gravadas e performadas *hoodoo songs* que notabilizou-se pelo inovador e bastante climático uso, no arranjo, do *stop-time*: padrão de acompanhamento no qual o fluxo progressivo da música pára (ou parece parar) o tempo normal durante primeira metade da progressão, suspenso em uníssono rítmico, apresentando ataques acentuados e regulares no primeiro tempo de cada *beat*, alternado com silêncios, seguindo o *flow* do andamento rítmico e poético. Logo absorvido pela língua franca do blues, jazz, *r'n'b*, e *r'n'r* e depois espreado à canção popular, o *riff stop-time* tornou-se das frases musicais mais reconhecíveis no blues (PALMER, 1982), e "*Hoochie Coochie Man*", o blues mais identificável do mundo (GILLET, 1970), e modelo para outros temas de Dixon.

O uso do *stop time* era comum em Nova Orleans, quando a instrumentação parava brevemente, permitindo curto solo antes de retomar, mas aqui foi atualizada para aumento de te(n)são por meio da repetição, seguido por preenchimento vocal em vez de instrumental: ao contrário da polifonia jazzística, a instrumentação emula a abordagem vocal agressiva e viril e reforça a sexualizada letra. O *riff* que acompanha, escala de cinco notas já utilizada em temas anteriores⁹⁴, foi (re)criação coletiva posterior da banda de Waters, que usou tal frase de oito compassos em nova abordagem: embora aparentemente a banda inteira formule o *riff* em

⁹³ Keil o utiliza em contraponto ao *urban blues*, estilo subsequente que apostava mais em temas e sonoridades ligados a nova realidade social e menos próximo temática e sonoramente com o blues rural.

⁹⁴ Muddy também já usara do expediente de gabar-se de suas proezas sexuais como amante ("*Rollin' Stone*", 1950); mas, se nesta, seu tom era relativamente casual, com o baixo e sua própria guitarra (únicos instrumentos na canção) estabelecendo clima íntimo, em "*Hoochie Coochie Man*", a banda, notadamente a bateria, enfatiza batida muito mais alta e a gaita de tom estridente ecoa cada frase vocal, tornando a performance muito mais dramática, parecendo encorajar o canto a se tornar mais sexualmente agressivo.

uníssono, acontece contraponto pesado e sem pressa de todos os instrumentos juntos, tendo a abertura mesmo dois *riffs* concorrentes, ou movimento contrapontístico, pela gaita amplificada e guitarra elétrica. "*Hoochie Coochie Man*" é executada em tempo de blues moderado (72 *bpm*) e segue progressão de 16 compassos (expande o padrão de 12 e transcende disposição de versos AAB). A expansão foi resposta à amplificação que deu mais *sustain* aos instrumentos (DIXON, 1990), tendo que os compassos extras aumentam o efeito contrastante do *riff* repetitivo. Diferentes texturas fornecem tom de forte contraste, o que ajuda a sublinhar a letra e, para os segundos oito compassos, segue estrutura padrão tradicional I-IV-V7. A banda toda toca um *triplet rhythm* (**Glossário**), como um "*free-for-all*" com trechos de gaita, *riffs* de guitarras, acordes de piano, linha de baixo com batida sólida e padrão *shuffle* na bateria: som pesado raramente ouvido em pequenos *combos* musicais, sendo o uso de amplificação distorcida, característica vital do *Chicago blues* e futuro rock (destaque à gaita, entrelaçando e saindo das linhas vocais, aumentando o *drama*).

Fazendo a ponte entre intensidade elétrica do Norte e canto lascivo do Sul, Muddy combinou, refinou e destilou alusões *downhome* aos *hoodoo doctors* com sua tempestuosa personalidade urbana, alternadamente ameaçadora e jubilosa, sinistra e arrogante, levando a melodia até seus elementos mais essenciais, criando tensão entre homens e tesão entre fãs: "minha música é mais corrosiva, um som mais corajoso (*apud* WHEELER *apud* HUMPREY, 1993, p.170)". Para ser ouvido no meio da barulheira dos bares, clubes e *house rent parties* (e não mais nas pequenas *juke joints* do sul) dos guetos negros urbanos - com seus códigos e organização social baseado no matriarcado e na atitude falocrata que recriava o mundo negro do *deep South* - Muddy amplificou sobremaneira seu som em performances aterradoras e extremamente excitantes, um *bluesman* em plena ascensão a bater no peito e narrar a plenos pulmões sua vitalidade, poder e, sobretudo, proezas sexuais (ver **Conclusão**). As abordagens sutis anteriores deram espaço à narrativa altiva e pretensiosa (MILLER, 1975), quando Dixon aumentou a aposta com mais "extravagância, postura machista e ajuda extra-generosa do sensacionalismo *hoodoo*" (PALMER, 1981, p. 168).

Compositores adaptaram para outros artistas esse supremo *clichê* do blues, que acabou entrando na psique da cultura moderna, ao ser apresentada em gêneros e contextos musicais diversos, de músicas infantis a comerciais de rádio e TV, além do cinema, sobretudo por sua insinuação agressivamente erótica. Se Dixon (1990) afirmava que a canção sublimava o desejo do público de se gabar; se Waters apostava numa postura fanfarrona (PALMER, 1981),

ou se a ideia era sexo⁹⁵, pode-se olhar o tema *sexualidade* como sociologicamente significativo, sublimação para o medo da inclusão nos estereótipos da segregação racial nos EUA (HERZHAFT, 1986).

***Humanly organized sound* ou "música é a arte de combinar notas de maneira prazerosa aos ouvidos" (Rousseau)**

Em 1958, um tema musical sofreria boicote de várias emissoras de rádio dos EUA, por sua mensagem apologética à violência. Num exercício de autocensura, veículos se recusaram a executá-la receosos de que assim pudessem incentivar a "luta de gangues", quando a delinquência juvenil era fenômeno social em pauta em vários setores institucionais do país. Mas o que torna o episódio peculiar (e possivelmente inédito), é o fato de ser essa uma peça musical inteiramente instrumental. Ou seja, sua potencialidade de transgressão e inconformidade às normas sociais (MERRIAM, 1964) não residiria na sua poética, mas sim, na sua sonoridade: uma música instrumental simbolizando um comportamento grupal (OILVEIRA PINTO, 2001) de excitação.

Criada pelo guitarrista Link Wray, "*Rumble*" possui méritos intrinsecamente musicológicos ao contribuir à formatação estrutural e estética do *r'n'r*⁹⁶ (assim como sua mitologia, ao possibilitar emblemáticas narrativas⁹⁷); e, sobretudo, por permitir leitura (etno)musicológica, uma análise mais densa da música inserida no seu contexto cultural, ao simbolizar enquanto música instrumental comportamento grupal (OLIVEIRA PINTO, 2001) de *violência*: a chance de reflexão sobre *como* e *por que* conseguiu condições de operar tal reatividade, seus texto e enredo, representações e significados sintáticos e simbólicos (OLIVEIRA PINTO, 2001); importância, enfim, dada ao todo: à "música na cultura" e à

⁹⁵ "Se você já viu o efeito que Muddy teve sobre as mulheres, isso fica claro: porque o blues, você sabe, sempre foi um *mercado de mulheres*" (CHESS *apud* INABA, 2011, p. 80).

⁹⁶ o guitarrista *inventou* inédita mistura de distorção com trêmolo, além do *power chord* (ver Mazolleni, 2014). Detalhe importante para nós é que os acordes de "*rumble*" - Re, Mi, La e B7 - não são nem menores nem maiores: servem tanto para músicas com intervalos menores ou maiores.

⁹⁷ O *mito de origem* tem data e local definidos: em 1958, clube da Virgínia abrigava uma *r'n'r party*, evento classe média adolescente branca de alcance nacional que focava no aspecto dançante da nova música. Nessa narrativa tem-se a banda de Link Wray, iniciante e persuadido, quando acontece uma briga na plateia, a tocar uma versão do *r'n'b* "*The Stroll*" para tentar aclamar os ânimos, em que pese o tema escolhido/improvisado - então sucesso popular e também *dança vernacular* afro-americana igualmente consagrada - sugerir, inversamente, mais excitação. O baterista até definiu o ritmo, mas Wray, que não conhecia a canção, se pôs a improvisar acordes de blues sobre a bateria, optando por executar um instrumental hiper-distorcido. A bateria marcial resignificando o tema e a intuitiva guitarra *bluesy* deram à luz um tema que arrebatou o público do baile, que por sua vez exigiu quatro repetições naquela noite.

"música enquanto cultura" (MERRIAM, 1964).

Hoje canonizada como um clássico *r'n'r* instrumental, "*Rumble*" nos interessa no entanto como ponta-pé inicial de análise por se encaixar, estruturalmente, na ideia do *continuum blues-r'n'r*⁹⁸: o tema é basicamente a estilização de um blues de 12 compassos em cima de uma base rítmica - baixo e bateria - calcada no sucesso *r'n'b* "*The Stroll*". Em que pese a interdição refletir a reatividade social sofrida pelo então emergente gênero popular que desde cedo enfrentou estranhamentos, agrediu *ethos*, associou-se a tensos atritos geracionais e foi estética, comportamental e politicamente interpretado como *selvagem, lascivo e transgressor* (FRIEDLANDER, 1996)⁹⁹, sabemos que muito dessa implicância adjetivada era causada pela estreita afinidade do rock com a música afro-americana. Ou seja, se buscarmos entender a música para além de seus elementos estéticos: antes, como "forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos" (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.223 e 224), em seu *contexto social total* (FELD *apud* SEEGER, 2015).

Quando temos adjetivações sobre essa peça instrumental¹⁰⁰, a análise interpretativa fica mais densa, semioticamente repleta de significados culturais entrelaçados (GEERTZ, 1989) e *paramusicais*, em que significações musicais são necessariamente compreendidas para além de seus elementos intrínsecos (TAGG, 2006). Um som musical estruturalmente calcado na crueza simples e direta do blues negro (DEAN, 2003), cujos significantes sociais poderiam operar conscientemente ou subliminarmente, incomodando a sensibilidade *wasp*; comandado pela guitarra, com suas semioses "negras" também socialmente incômodas; e cujo título fazia clara referência à violência - "*rumble*" era gíria negra para *briga de rua*, já disseminada nas ruas desde o final dos anos 1940 (DALZELL e PARTRIDGE, 2005)¹⁰¹ - seriam

⁹⁸ Não por acaso, ao se atribuir a Wray e sua criação pioneirismo no uso da distorção, *feedback* e trêmolo na guitarra elétrica, utilizando a saturação do amplificador (e posterior distorção) como principal efeito sonoro, pode-se localizar um "pioneiro anterior": o guitarrista de blues Elmore James, alguns anos antes.

⁹⁹ Isso se pensarmos a música a partir da interpretação, por meio de "interação social" entre performers e público (MERRIAM *apud* OLIVEIRA PINTO), além dos mediadores.

¹⁰⁰"intrigante e hipnótica; desagradável e potencialmente letal"; "agressiva, áspera"; "selvagem, dura"; "latejante"; "nervosa" (e sua guitarra, "arma perigosa"; "primitiva"; de "*riffs* ameaçadores". O grande apelo da música é de difícil explicação, por isso lançam-se mão de metáforas, precisamente por causa da relação conflituosa entre correspondência linguística e correspondência emocional.

¹⁰¹ **mitema**: inicialmente titulada "*Oddball*" ("*Excêntrico*"), fora rebatizada "*Rumble*" por sugestão da enteada adolescente do produtor de Wray, por lembrá-la *West Side Story*, musical da Broadway sobre gangues de rua rivais e suas lutas encenadas; também credita-se ao músico Phil Everly a sugestão do mesmo nome: ao ouvir a música, sugeriu ao colega "*Rumble*", por seu som áspero que soava como uma *briga de rua*. Além de nomear ato da peça, nomeava agora uma música, ou um "som", e mostrava o quanto "sons específicos são partes de processos sociais" (SEEGER, 2008, ps. 238 e 239). Sendo um tema instrumental, alguns *DJs* continuaram tocando o *single*, mas evitando pronunciar o título da música.

condicionantes culturais que explicariam tanto *frisson*, em detrimento da falta de letra, da retórica apologética, principalmente os referentes à sexualidade e à estética. Como lembra Seeger (2015), "música pode ser ferramenta especialmente útil para afirmar a identidade de um grupo, assim como a vestimenta e estilos de discurso" (p. 265).

erotic blues

"O conceito de cultura que defendo é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado" (Geertz, 1989, p. 15)

"A semiologia está para a antropologia assim como a lingüística está para a musicologia" (Molino apud Tagg, 1989, p. 14)

Talvez todas essas semioses nos ajudem a entender eroticamente o blues. Gênero musical associado à "tristeza", foi também apropriado pelo imaginário popular e retroalimentado pela indústria cultural, a partir de outro aspecto: sua "sensualidade" (explorada em filmes, pela publicidade etc.). A análise sintática, ao explicar a estrutura - ritmo, melodia, harmonia, timbre, altura, acordes, escalas etc. - juntar-se-ia à análise semântica para interpretar seu texto - poesia, letra, metáforas, *signifying*, narrativas - cumprindo papel hermenêutico sobre essa ambiguidade do fenômeno musical. Duas ferramentas analíticas poderiam juntar-se como aliadas, **semiologia** e **semiótica**, pois cremos que possibilitariam entender como elementos específicos da gramática musical trabalharam, junto com elementos *paramusicais*, na criação desses significados.

Se em temas como "*Rumble*" e "*(I'm Your) Hoochie Coochie Man*", em que a tônica é o despertar de emoções agressivas e erótico-agressivas, quando no primeiro nem letra havia para operar tal poder, podemos pensar que elementos musicais e sobretudo *paramusicais* agem para garantir tal eficácia. Se o blues nasceu (também) como ritmo e/ou dança, e essa dança não apenas emulava gestos laborais como movimentos do ato sexual (**Capítulo 4**), é possível inferir que seus criadores buscassem dar a essa música configurações rítmicas, melódicas e harmônicas que remetesse a tais movimentos, agregando também letras e sonoridades liminares, como gemidos, sussurros e vocalizes, por sua vez compreendidos e apreciados pelo seu público. Juntar-se-iam ao bojo elementos sociais e culturais, como a (auto)representação sexualizada do negro, que comporiam as semioses pensadas por Nattiez (1989) que explicam, a partir de Pierce, a natureza do processo pelo qual um signo remete a

seus interpretantes, e que municiou a teoria *semiológica* de Molino.

Já a análise *musicológica* de Tagg (2005), para quem a investigação musical deveria tratar música "como se ela significasse algo além de si" (p. 24), poderia ajudar cumprir tarefa **semiótica**, ao possibilitar identificar significantes e significados com base em dois tipos demonstráveis de consistência: intertextual, que seriam estruturas musicais do objeto de análise e estruturas musicais semelhantes, concebidas dentro da mesma cultura musical básica que a da música analisada; e o mesmo ou similar fenômeno *paramusical* conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais.

Eventos sonoros são ligados, de um lado, a significados culturais *paramusicais* por comparação entre vários outros eventos estruturalmente semelhantes e, de outro, a significados paramusicais atribuídos àqueles *musemas* (ou pilha de musemas). *Musemas* (e associações) são semelhantes a outros *musemas* de outras músicas e esta característica permite encontrar possível significado (ao evento sonoro) a partir de *correspondência hermenêutica* (entre eventos distintos). Consequentemente, duas etapas são imprescindíveis: observar os *musemas* da música analisada em relação a outros, de outras obras, que sejam semelhantes, desde que estas obras tenham sido concebidas dentro de mesmo contexto cultural; os *musemas* devem ser relacionados aos seus possíveis contextos *paramusicais* (letra, cenários, ações, habitat social etc.).

Baseado em procedimentos intertextuais, a partir de problemas estruturais e *ideológicos*¹⁰² de semiose musical, pensamos aqui, inspirados em Tagg¹⁰³ num campo semântico do blues *secretamente ideológico* e que tem a *ambiguidade* como aspecto semiótico, que chamaremos de "erótico": devemos nos deter nas particularidades das estruturas musicais conectadas com o campo semântico geral que nomeamos "erótico", em

¹⁰² *Ideológico* não apenas a categorias abertamente políticas (normalidade, etnicidade) mas também a outros campos semânticos gerais que, quando examinados historicamente em termos de padrões de subjetividade, parecem não menos ideológicos (emoção, amor, sexo, erotismo).

¹⁰³ Tagg (2005), buscando evidências de correspondência consistente dentro do contexto geral das tradições musicais do ocidente ao longo dos últimos séculos, entre certas estruturas tonais e certos fenômenos paramusicais, localizou temas em andamento lento e em tons e acordes menores e os relacionou à emoção "angústia", inclusive no contexto cultural norte-americano, usando como exemplo algumas peças do jazz e blues afro-americano ("*Harlem Nocturne*", "*St. James Infirmary*"), revelando que o acorde menor com sexta foi geralmente associado, no imaginário hegemônico *wasp* durante a Guerra, com a música executada por pessoas específicas (a maioria, afro-americanos) em lugares particulares (bares enfumacados, botequins clandestinos). Também foi relacionado com letras de música tratando de morte e crime ou com outros aspectos de subcultura "ameaçadora" (por ex., o estilo "*jungle*" de Ellington - ver **Glossário**). Devido às conexões, o acorde veio a funcionar como *sinédoque de gênero*.

análise *musêmica* que evidencie particularidades de timbre, harmonia, articulação rítmica, acentuação, etc. entre os temas "eróticos", aspectos tonais (harmônicos e melódicos) no entanto insuficientes senão contemplados com outras características, como gemidos, sussurros e vocalizes, e focados na a relação destes com a vida "fora" da música (fatores sociais, econômicos, religiosos e culturais).

Do *strip-tease* a outras cenas de sedução ou de grande apelo lírico-sensual, o blues funciona há tempos como recorrente *trilha sonora*. Um exemplo da sinergia do blues com o cinema foi a utilização daquele como trilha sonora de *Hot Sopt* (1990), policial *noir* que buscou trabalhar com todos os *clichês* deste gênero fílmico que retrata personagens num mundo violento, sensual, cínico e amoral, com a usual mistura de sexo e criminalidade, aqui numa trama repleta de adultério, suspense, chantagem, traição e assassinato, e personagens tanto desprezíveis e maquiavélicos quanto sedutores e atraentes. Temas instrumentais levados à frente pela guitarra e sussurros, gemidos e vocalizes de John Lee Hooker e pelo trompete de Miles Davis em composições que buscavam atmosfera climática, sensual e tensa. Ou seja, teríamos o blues aqui transposto à linguagem do cinema e que, em *background*, somou-se a outros elementos e recursos estilísticos (*paramusicais*) que buscavam criar a referida atmosfera, semioses que estabeleceram conexões e buscaram eficácia simbólica. Acordes, *sonemas*, *musemas* e elementos *paramusicais* vieram a funcionar como *sinédoque*¹⁰⁴ de gênero (TAGG, 2005), a um campo semântico que inclui fenômenos como localidades citadinas sórdidas norte-americanas (mas que poderiam remeter também à sub-cultura afro-americana); noite e calor; crueza e perigo; crime e castigo; sedução e sexo.

A complexa, densa e por vezes problemática relação entre artista, recepção e o mediador - sendo este um acréscimo complicador ao modelo relacional pelo poder social, cultural e economicamente legitimador sobre o artefato - termina sendo singularmente bem ilustrada pela apropriação da música (blues) pela indústria audiovisual (cinema), quando podemos pensar a relação daquela com outras formas de arte (SEEGER, 2008): de comédias a filmes pornô, passando por películas de romance e policial, o blues - enquanto "artefato" musical numa perspectiva industrial-ocidental - fora utilizada como trilha sonora ao longo das

¹⁰⁴ Semelhante à metonímia, *sinédoque* é figura de linguagem se caracteriza pela substituição de um termo por outro: indica a parte mais restrita pela mais extensa, a parte pelo todo, ou vice-versa. Gênero utilizado, segundo Fabbri (*apud* TAGG, 2005), como conjunto de comportamentos e regras sociais incluindo estilos musicais: pode ser um fragmento musical ou *musema* que se refere a outro fragmento musical, desde que num estilo diferente daquele sendo discutido.

décadas¹⁰⁵, num dialético processo de diluição, adequação, reelaboração e reafirmação, dinâmico e emergente, de significados e significações (ANYIDOHO *apud* AUBERT, 2007). O que torna o blues bom para pensar (e namorar).

¹⁰⁵ Uma tática usada por instituições da música popular para tentar manter seu domínio é ignorar músicas que contém elementos discursivos *estranhos* - obscenidade, sexualidade explícita - pois, se esses elementos forem introduzidos, "podem ter efeito demolidor. Quando introduzidos (...) há procedimentos para a incorporação desses elementos externos (sejam ritmos ou significado das letras) para minimizar a ruptura que fariam no consumo ordenado" (LAING *apud* FRIEDLANDER, 1996, p. 12).

CAPÍTULO 3

"THE BLUES CAME FROM NOTHINGNESS, FROM WANT, FROM DESIRE"¹⁰⁶: POÉTICA

"O estado atual de nosso conhecimento nos autoriza a dizer que, embora indivíduos difiram, diferenças biológicas entre raças são pequenas. Não há razão para acreditar que uma raça seja naturalmente mais inteligente, dotada de grande força de vontade, ou emocionalmente mais estável que outra, e que essa diferença iria influenciar significativamente sua cultura" (Franz Boas, 1931)

"os blues têm andado por aí por séculos e séculos, e os blues foram escritos anos e séculos atrás – eles estiveram sempre aqui" (bluesman anônimo)

BB King (1925-2015), logo no início de sua autobiografia (RITZ, 1999), relembra histórias ouvidas na infância, contadas pela bisavó, que fora escrava e falava sobre o início do blues. O guitarrista, cantor, compositor e performer relata que

eles cantavam para que o dia acabasse logo. É claro que cantar as tristezas alivia a alma. Mas os *cantadores* de blues faziam mais que isso. Transmitiam mensagens em código musical. Quando o patrão se aproximava, cantavam para avisar os outros que saíssem do caminho e fossem se esconder. Principalmente as mulheres, porque o patrão fazia o que queria. Se gostasse de uma, transava com ela. E a mulher só tinha duas opções: ou cedia à vontade do patrão ou se matava. Não havia meio-termo. O blues prenunciava o que estava para acontecer. Para mim, ele tem a ver com sobrevivência (p. 07, *grifo meu*).

A pequena narrativa do célebre bluesman traz alguns elementos relevantes para reflexão: assim como outros seus pares, contemporâneos e de gerações anteriores (HOUSE *apud* MUGGIATTI, 1995), ele parece não preocupado em situar formalmente o blues em seu tempo histórico, uma vez que o estilo consensualmente se sedimentara somente entre o final do século XIX e início do século XX (para o rigor científico-acadêmico da historiografia musical eurocentrista, que busca fixar cada estilo musical a partir de forma predeterminada), revelando a percepção de interessante *continuum* para nosso estudo (e que tentamos refletir no **Capítulo 1**); aponta também para o fato de que, mais do que estimular e aliviar a extenuante lida, os (digamos) "*blues de trabalho*" traziam mais camadas de significado, ao emitirem mensagens codificadas de auto-proteção, comportamento cultural que se fará presente em vários níveis de contato com a sociedade branca; e revela o complexo - porque violento, traumático e hipócrita - comportamento sexual do senhor de escravos, branco e protestante. Comportamento que muito explica a relação e percepção entre e intra grupos étnicos.

¹⁰⁶ "O blues veio do nada, da carência, do desejo" (WC Handy).

Em que pese a percepção de BB King e pares, se considerarmos que o blues formalmente se manifestou nos estertores do século XIX, podemos refletir sobre como essa música e derivados estão associados, em vários aspectos, a vida sexual do negro, e que termina por transparecer em sua *poética*: amor sexual, erotizado, perfaz quantidade significativa da temática *bluesy*. Causa espécie quantas palavras, gírias e expressões do vernáculo afro-americano relacionadas às suas músicas e danças fazem referência e alusão - direta ou indireta, velada e às vezes nem tanto - ao ato sexual (no **Glossário** presente no final deste trabalho poderá ser percebida pequena quantidade). A começar por palavras escolhidas para nomear vários gêneros e ritmos: *blues, jazz, boogie woogie, jump, jive, rock and roll, funk*, assim como à danças (ver em **Capítulo 4**). Acredito que a razão de ser dessa erotização na música possa localizar-se na relação histórico-cultural construída entre brancos e negros, iniciada na escravidão, e que determinou o estigma da sexualização deste último. Se não vejamos...

***"Niggers do just three things: fight, fornicate, and fry fish"*¹⁰⁷**

Em tentativa moral de justificar o injustificável, o sistema escravista adotou a narrativa de dominação cultural, política e econômica, primeiro de ordem religiosa depois pseudo-científica: no século XIX, atribuía aos africanos inferioridade genética e maior proximidade com os animais. Para o sulista branco nos EUA, o negro era incapaz de "civilizar-se", intratável como ser humano (a meio-caminho entre homem e macaco) e classificado ao nível de gado, postura nutrida sobretudo por forte ingrediente sexual: desde quando vendidos em leilões, passavam por invasivos, humilhantes e desumanizantes exames que buscavam ratificar sua força e procriatividade potenciais, além de sua objetificação sexual (OLIVER, 1960; COLLINS, 2004).

Enquanto escravo, o negro era obrigado a trabalhar e, *animal reprodutor*, a gerar mais escravos¹⁰⁸; machos e fêmeas férteis eram bens: à medida que os homens trabalhavam, as mulheres pariam¹⁰⁹. Desconsiderando sentimentos e emoções, afeto e amor tinham pouco peso: casais acasalavam às ordens do dono da plantação, tivessem feito ou não suas próprias uniões (DOUGLAS, 1855). Com a concepção de "*black stud*" (*garanhão negro*) veio a

¹⁰⁷ "Os pretos só fazem três coisas: brigar, fornicar e fritar peixe" (frase anônima e popular).

¹⁰⁸ Pelo peso econômico, como a adição gradual do preço do escravo africano (GENOVESE, 1988).

¹⁰⁹ no original: "*as the men laboured the women were in labour*" (OLIVER, 1960, p. 132).

percepção, também distorcida, da escrava negra: criatura disponível sexualmente ao dono, cujos filhos miscigenados denunciavam a hipócrita moralidade protestante e cuja servidão sexual era paradoxalmente justificada como *castigo*: pecadora e traiçoeiramente tentadora, *Jezebel* que tinha o corpo e cor de pele como atrativos eróticos capazes de seduzir seu proprietário e de entregá-lo ao Diabo. A escrava, sobretudo a favorita doméstica que transitava pela Casa Grande, simbolizou elemento perturbador e disruptivo da imagem idílica do lar sulista, sendo assim duplamente penalizada: com o assédio do *massa* e com a hostilidade da *missis*¹¹⁰.

Quando proclamada a Emancipação (1862) a quatro milhões de indivíduos, depois de dois séculos e meio isolados do fluxo da vida americana, a libertação não trouxe nova atitude em relação ao negro. A cultura escravocrata legou sombria paleta de caracteres que marcariam seu *estado natural*, que ia do preconceito vil (estúpido, preguiçoso, irresponsável, apático, insensível, mentiroso, ladrão, instável, dono de astúcia animal, manhoso, leviano, descuidado) ao paternalismo indulgente (emocionalmente infantil, dependente, bom humor perpétuo, dócil, fiel, humilde e cheio de ritmo), propiciando a formação de um dos mais longevos estereótipos fabricados em relação ao negro nos EUA, qual seja: as crenças compartilhadas sobre sua vida afetivo-sexual¹¹¹. O branco médio introjetaria a ideia construída, num longo processo histórico e cultural, da sua frágil moralidade, pouco comprometimento com a vida e responsabilidades familiares, desprezo pela instituição do casamento e emoções superiores do amor, e, ser *beijado de apetites bestiais*, sujeito a violentos atos criminosos pelo desejo permanente de violar a santidade feminina do Sul Branco¹¹².

O *Black Buck* (ou *Big Buck Nigger, crioulo bem dotado*) e a *Jezebel* foram dois dos

¹¹⁰ A *missis* era outra personagem emblemática na construção mítica sulista: obediente figura que atendia a idealizado modelo do "o anjo da Casa Grande" que desempenhava papel social de perfeição matrimonial, espiritual e cultural, configurando assim o estereótipo de mulher, a "*Southern Belle*", perfeitamente emoldurada no quadro romântico da plantação (STOWE, 1957; LOCKE, 1960; BOGLE, 2003).

¹¹¹ Difícil encontrar fonte histórica mais ironicamente emblemática para endossar, que *Notes on The States of Virgínia*, de Jefferson (1784). Terceiro presidente dos EUA (1801-1809), aclamado como herói da democracia e dos mais esclarecidos espíritos de seu tempo era, ele mesmo, proprietário de mais de 180 escravos (e apontado como amante, por mais de 40 anos, de uma escrava, Sally Hemings, com que teria tido seis filhos - www.monticello.org) e concordante com a percepção vigente de seus contemporâneos na compreensão da inferioridade natural, uma quase animalidade da raça negra, cuja "existência parece feita mais de sensações do que de reflexão". Para ele, os negros são "mais ardentes em relação à sua fêmea: mas neles o amor parece mais um desejo impetuoso do que uma mistura terna e delicada de sentimentos e sensações" (p. 186). Ver também Myrdal, 1944; Oliver, 1960; Herzhaft, 1986; Bocayuva, 2001.

¹¹² bastando seu olhar para ameaçar a pureza, como atesta a justificativa a inúmeros relatos de linchamentos e outras execuções por esse motivo (WRIGHT, 1940; ELLISON, 1947; OLIVER, 1960)

principais estereótipos/personagens perpetuados pelo imaginário cultural branco à categoria "raça negra": culturalmente atrofiada, intelectualmente incapaz, moralmente degenerada, sexualmente voluptuosa e promíscua, caracteres de subumanidade e animalidade que resistiram ao tempo (OLIVER, 1960; JONES, 1964; BOGLE, 2003; COLLINS, 2004), apesar de que tal imaginário estimulasse também *favores sexuais*:

As mulheres brancas queriam os homens negros, porque os viam sendo tratados como animais e reagindo como tais. Acorrentados e açotados, vivendo em barracões, sem terem sequer mínimas condições de higiene (...) não viam neles nenhuma ternura e delicadeza, e suas tendências masoquistas ficavam mais vívidas em suas mentes. O homem branco trouxe a civilização para dentro do quarto, e os negros não podiam se dar ao luxo de ter inibições (SCOTT-HERON, 1970, p189).

Parker (1991), em releitura de um nosso mito de origem antropológico, tira dos ombros de Gilberto Freyre esse (de)mérito: a sexualização/erotização do *Outro* remonta a tempos históricos anteriores, mesmo imemoriais, espécie não-alteridade atávica¹¹³. A sexualidade do outro é amiúde usada na construção de estereótipos nacionais e culturais que terminam por revelar, à seu modo, relações existentes entre povos e, ao mesmo tempo, sonhos e fantasias de uma época. Bozon (2004) resgata mitos sexuais do ocidente sobre os *paraísos dos mares do Sul* a partir do século XVIII. Mas sabe-se que *o buraco é bem mais embaixo*, antigo e complexo: Young (1995), analisando Gobineau e as dualidades *capitalismo x colonização, mistura racial x degeneração, civilização x raças primitivas*, nos fala que este,

no duplo gesto ambivalente de repulsão e atração, que parece residir no coração do racismo, expressa horror à mistura racial, ao mesmo tempo em que propõe o desejo sexual das raças brancas pelas negras e amarelas como a base da própria civilização. Aqui podemos lembrar a explicação (...) de que o retorno do socialmente reprimido ocorre simbolicamente, como constituinte primário erotizado da vida imaginária burguesa. O europeu civilizado definia-se a si mesmo especificamente por meio da exclusão do que foi identificado como sujo e baixo. Mas a aversão sempre carrega a marca do desejo. Esses domínios baixos, aparentemente rejeitados como 'Outro', retornam como objeto de nostalgia, aspiração e fascínio. A floresta, feira, teatro, cortiço, circo, hotel de balneário, o 'selvagem': todos, situados nos limites exteriores da vida civil, se tornam conteúdos simbólicos do desejo burguês (p. 139).

E o chamado *amor romântico* poderia lançar boa luz: fenômeno cristalizado na Europa

¹¹³ Ver também Bocayuva, 2001.

Iluminista que celebrava, em detrimento do selvagem *amour passion* (LOBATO, 2012)¹¹⁴ - carnal, erotizado e, se não correspondido/longevo, pelo menos vivenciado/urgente - o amor sublime e idealizado, porém disciplinado e doméstico, emocionalmente imaculado e duradouro e predominando sobre aquele do ardor sexual¹¹⁵.

O legado da escravidão, portanto, não só promoveu crenças insidiosas que encorajaram o tratamento desumano ao negro como desencorajou nele o fomento do orgulho. Murphy (*apud* JOHNSON, 2012), ao abordar a construção da percepção individual e de grupo, complexa e delicada construção identitária, diz que nem mesmo

nossa auto-imagem, nossas privadas e valiosas visões de quem somos, são de concepção própria: são produtos de como fomos tratados pela sociedade. A auto-estima de cada indivíduo é reflexo do respeito que recebe dos outros, pois o elogio e a aprovação são vitais ao crescimento do orgulho, assim como desprezo e rejeição podem destruí-lo rapidamente (p. 38).

Para Oliver (1960), seria imprudente descartar tais crenças como infundadas, pois carregam complexa mistura de falácias e verdades cujos fundamentos foram firmemente plantados e reforçados ao longo do tempo por circunstâncias resultantes das condições sociais em que o negro foi forçado a viver e que determinou sua etnicidade. Aos dois autores junta-se Barth (1998), para quem etnicidade é entidade relacional, sempre em construção e acima de tudo contrastiva, num contexto de relações e conflitos intergrupais: forma contrastiva que molda o grupo étnico e resulta do processo de confronto e diferenciação (*Nós/Elas*). A natureza dinâmica da identidade étnica é construída num jogo de confrontos, oposições, resistências e, ressalta-se aqui, na disputa dominação x submissão: o caráter contraditório da

¹¹⁴ Já Giddens (1992) lembra a apropriação da palavra "paixão" para o contexto secular, moderno, quando antes era utilizada no âmbito religioso, do amor divino (paixão religiosa), agora deslocada para o amor apaixonado, expressão de conexão genérica entre o amor e a ligação sexual. Essa complexa relação entre êxtase religioso e sexual pode ser lembrada ainda no contexto seiscentista: a problematização quanto a insinuação explícita de Santa Teresa Ávila (1515-1582) e seu amor sensual por Cristo. Como bem disse De Botton (1997), quando ela "recebeu a visita de um anjo, descreveu um encontro que somente uma mentalidade contemporânea especialmente flexível não identificaria com um orgasmo" (p. 17). Essa problemática será retomada mais adiante, no contexto da relação sagrado e profano no blues.

¹¹⁵ Até o início da era moderna, encantamentos, filtros e afrodisíacos do amor faziam parte do estoque medieval europeu de homens e mulheres "malandros", aos quais se podia recorrer para auxiliar no manejo dos caprichos e envolvimento sexuais (GIDDENS, 1992). Sintomaticamente, esses culturais artifícios "pagãos", "selvagens" e "primitivos" mantidos ativos por parte da comunidade afro-americana - como o *mojo* - causarão espécie entre recém e frágil sensibilidade *wasp*. Já o amor romântico se fez presente no imaginário emocional da cultura musical branca, sobretudo entre camadas populares, na produção de baladas sentimentais. Estas, além de trazer narrativas lacrimejantes repletas de catástrofes naturais, infortúnios sociais e dissabores familiares focavam sobretudo no amor não correspondido ou igualmente sujeito a toda sorte de tragédias, algo que irá firmemente de encontro ao repertório musical popular - profano e, em certo grau, sagrado - afro-americano (COFFIN [org.], 1970; EWEN, 1963; ERLICH, 1977)

relação entre grupos étnicos reluz nas relações de sujeição das minorias com as sociedades que as envolvem.

Depois de longo período de liberalidade sexual encorajada e imposta, o negro não se auto-impôs imediata e voluntariamente um estrito código de conduta moral (OLIVER, *idem*). E foi durante esse desconcertante processo que o sulista branco pôde recriminar o comportamento social de muitos e encontrar justificação para crenças, sem admitir ter sido o sistema escravista a principal causa da desintegração social. Com a possibilidade de alguma sociabilização elementar, muitos buscaram se estabelecer e assumir responsabilidades de marido e pai, enquanto trabalhavam seus "40 acres e uma mula"¹¹⁶. Mas, quando problemas de toda ordem de ajustamento se tornavam insustentáveis e famílias se dissolviam, brancos podiam convenientemente apontar grande número de crianças órfãs, migrantes, homens sem trabalho e mulheres "dissolutas", corroborando preconceitos¹¹⁷. Seriam esses os fatores que influenciaram a atitude predominante sobre o negro; e deste sobre a arte, pois se o indivíduo possui múltiplas identidades as quais são negociadas conforme os contextos das transações (BARTH, 1998), o blues foi prova corroborativa, ao ser (considerado) pornográfico e libidinoso.

Keep on truckin' baby, truckin' my blues away (...) truckin' both night and day¹¹⁸

Blues é música popular singular, na medida em que trata de literalmente todos os aspectos, vicissitudes e alegrias vividas por seus criadores e comunidade, expressando francamente temas que raramente são assunto de música: do desastre à guerra, das celebrações à morte (nem mesmo as célebres *folk songs* da Depressão foram tão abrangentes em seus temas - OLIVER, 1960; EWEN, 1963). Analisando histórica e conjuntamente *forma* e *conteúdo*, temos no blues narrativa amiúde condensada, de estrofes erguendo-se como sucessão de *mosaicos* (e *tijolos poéticos*: estrofes e versos montados pelos cantores quando sem outro recurso ou desejoso de voltar a *terreno seguro* - OLIVER, 1990), o que tornariam seus textos, gramática ou literariamente, muito irregulares e, em certo sentido, contraditórios

¹¹⁶Referência à política oficial - de curta duração, durante os últimos estágios da Guerra da Secessão - de prestação de terra arável para ex-escravos.

¹¹⁷ Os negros se apropriariam de muitas ficções, como o suposto "cheiro de negro" - que, ainda segundo Jefferson, "segregam menos dos rins e mais pelas glândulas da pele, o que lhes atribui odor muito forte e desagradável" (*idem*, p. 13) - que sustenta a noção de aromas animais e sexuais: tendo como indicativo o adjetivo funky (segundo o Webster Dictionary - "*foul-smelling; offensive*" ver **Glossário**).

¹¹⁸ "*Continue guiando, baby, levando meu blues embora (...) Continue guiando, andando noite e dia*" ("*Truckin' My Blues Away*", Blind Boy Fuller, 1935).

(BERENDT, 1975)¹¹⁹.

No alvorecer do século XX, quando o blues fazia transição de canção folclórica para autoral¹²⁰, esse mosaico textual se explicava pela apropriação, por parte do *songster* - analfabeto ou semi-alfabetizado, num processo de criação coletiva e sobretudo de maturação assimilativa do inglês como idioma corrente (JONES, 1964) - de trechos de outros temas sem muita coerência narrativa entre si, sendo que cada estrofe poderia estar relacionada a um ou mais temas, embora estrofes aparentemente inconsequentes conseguissem contribuir para a expressão global de espírito e conteúdo, altamente expressivos e instigantes, ao obrigar/sugerir várias releituras e interpretações.

Cabe então o questionamento: essa *colagem*, descontinuidade narrativa, muito comum e aparentemente surreal, não poderia ser intencional também? Para Keil (1966), existe nas interpretações de blues algo como uma dupla dialética: em um nível, cada frase cantada ou falada é balanceada ou comentada por resposta instrumental que amiúde carrega mensagem tão importante quanto as palavras precedentes (ver **Capítulo 1**). Em outro nível, prossegue, as três estrofes vocais - a afirmação, sua repetição e a resolução - também têm qualidade dialética, pois uma letra de blues raramente procede de maneira narrativa. Geralmente cada frase consiste numa imagem bastante simples e concreta, um tropo ou idioma vernacular negro que representa complexo conjunto de associações e conotações. Por exemplo, a frase

"the eagle flies on Friday, and Saturday I go out to play" ("a águia voa na sexta-feira e no sábado eu saio para jogar") evoca na mente do ouvinte negro uma infinidade de atividades associadas ao pagamento e aos prazeres da noite de sábado. Na letra do blues urbano da qual esta frase é extraída, o cantor continua a narrar sua prece por misericórdia no domingo, mas a frase final, especialmente em um *country blues*, poderia ser mais disjuntiva, como, por exemplo (...) *"Well, the sun's gonna shine in my back door someday"* ("Bem, o sol vai brilhar na minha porta dos fundos algum dia") (p. 52).¹²¹

Ou seja: há muitas frases "em estoque" na tradição do blues, clichês que podem ser permutados para ilustrar tema específico ou criar clima geral. Esse estado de espírito pode se

¹¹⁹ Muitas vezes o cantor se expressa como sujeito da narrativa e, no decorrer do texto, passa a ser comentado por terceira pessoa; às vezes, passa do masculino ao feminino, do singular ao plural ou da ação passada à futura, apresentando (aparente) despreocupação com a lógica narrativa: o blues autoral "2.19 blues" por exemplo, conta até metade a história de um trem; depois, a de uma prostituta.

¹²⁰ Histórica e poeticamente similar ao samba (ver Sandroni, 2001).

¹²¹ Keil utiliza trechos de "Call It Stormy Monday" (T-Bone Walker, 1947), que termina com "Lord have mercy, Lord have mercy on me/ Lord have mercy, my heart's in misery/ Crazy about my baby, yes, send her home to me" ("Senhor tenha misericórdia / Senhor tenha piedade, meu coração está em miséria / Louco por meu amor, sim, traga-a de volta para mim") e "Trouble In Mind" (Richard M. Jones, 1924).

sustentar durante a música ou mudar de refrão a refrão e, por conta do diálogo voz-instrumento em conexão com os relacionamentos (de)cantados na própria letra, a retórica de uma única performance pode se tornar de fato muito complexa.

Poderíamos tentar aproximar as explicações histórica e etnomusicológica da antropológica, mais precisamente, o *mosaico* à *bricolagem* lévi-straussiana (2005), aqui significando a união de vários elementos para formação de *um* único e individualizado, próprio e, por que não, identitário: é trabalho realizado pelo *bricoleur*, que por meio do pensamento se guia pela intuição e vontade de conhecer (e ordenar) o que está no mundo, a partir da junção de diferentes elementos, materiais e ferramentas disponíveis, formando algo novo, sem planejamento prévio. E, tal um *bricoleur*, o *bluesman* usa imagens poéticas que inicialmente não se relacionam, mas que em suas mãos, de forma artística, se transformam em canção.

Os temas, por mais amplos que fossem em concepção, ou universais em experiência, eram personalizados: o cantor compunha seus blues para/sobre o indivíduo. O conteúdo social raramente era objetivo; mesmo um desastre, quando descrito, tinha o próprio cantor como fundamental ao tema, quer por experiência pessoal ou por projeção dentro da situação, ajuntando outros elementos vivenciais à narrativa. Pelo *bluesman* corre, sim, forte veia de protesto velado, às vezes expresso em difusas palavras de revolta, mas frequentemente de modo lacônico, passivo e, como nota de autocomiseração, transferindo cada acontecimento ao seu desamparo íntimo¹²², comunicando mais pela canalização da frustração ou raiva em declarações de relacionamentos rompidos do que através de declarações de resistência ou desafio.

O *blues singer* parece sempre estar melancolicamente lamentando a perda d'algo - do amor, felicidade, liberdade, dignidade - mas na real é difícil determinar seu estado de ânimo,

¹²² Heróis eram raros - atletas negros, ou outros bluesmen, cujas mortes eram mais significativas do que ações políticas. Oliver (1990), pela lente histórica e europeia, vê o blues como canção de protesto raramente direta, pelo menos em disco (comercial ou documental, cujos proprietários, produtores e/ou promotores eram brancos): um verso poderia se dirigir a *Mister Charlie* (patrão) ou frase velada ao homem branco, mas alvos mais definidos, longe das entrelinhas, eram desencorajados pelas gravadoras, então mediadores. Já Long (*apud* O'NEAL, 1990), com lentes folcloristas negras, diz enxergar o blues, nas piscadelas, como importante amostra da tradição de protesto no cancionário afro-americano: "trata-se de saber o que achavam eles, como podiam expressá-lo, se de maneira direta ou indireta, velada ou sem mais preâmbulos (...) Grande parte eram duplos sentidos e significados velados. Quando (o *bluesman*) Jimmy Reed lançou (1960) "*Big Boss Men*", cara, então todo mundo queria ouvi-lo. Entenderam tudo. Não tinha que dizer mais nada. É quase filosófico: '*Well, you ain't so big, you just tall, that's all*' ('Você não é tão grande, é só alto'). Para mim, isto é música de protesto e, sem dúvida, blues. Na Índia (uma canção popular) teria dito: 'Olhem para o poderoso inglês, domina o pequeno indiano, porque sendo carnívoro é também muito alto'. Ser carnívoro, penso, diz o mesmo que "*Big Boss Man*" (p. 367).

cuja poética (e musicalidade) une magistralmente ambiguidade agridoce e humor estóico¹²³: suas canções, se tristes e pesadas, expressam simultaneamente o estoicismo tocante de alguém habituado a enfrentar a desgraça, medo e dor e capaz de rir das próprias dificuldades com sabedoria irônica¹²⁴, espécie de auto-consolação ao insuportável. Tal estado *agridoce* de espírito, o contraste de sentimentos, o lírico e o trágico ditos de forma tão direta e real, o riso inesperado deram ao blues seu grande atrativo emocional: quando cantado ou escarnecido em altos brados, age como catarse de sentimentos e emoções do *performer* e plateia (ver **Capítulos 1 e 5**).

Pode-se dizer então que o blues foi mais a expressão da condição individual – e peculiar voz de protesto – do que a harmonização de vozes contrariadas, tendo muito a dizer portanto sobre relacionamentos (inter)pessoais, e de modo franco e aberto, uma vez que se via inicialmente livre das interdições estético-sociais brancas. Ele se notabilizou logo de início, ainda folclórico, por seu caráter poético inclusivo, ao tratar de amplo aspecto da vida negra que poderia ser considerada socialmente tabu, vicioso e ilegal: álcool, drogas, jogatina, prostituição, crime, homossexualismo, violência, *voodoo* e, sobretudo, sexo¹²⁵, chegando mesmo a ter subestilo temático rotulado, pela nascente indústria fonográfica: *dirty blues*¹²⁶.

Acima de todos os outros assuntos, foi o amor sexual o mais (de)cantado. Se o amor no blues era no mais das vezes infeliz, irrealizado – não-dissociado das condições de vida

¹²³ "I used to love you, but oh, God damn now!" ("Eu antes te amava, mas, ora, vá pro raio que te parta!").

¹²⁴ Um exemplo (quicá uma interseção entre coletivo e individual): "If your house catch on fire, Lord, and there ain't no water around (2x) / Throw your gal out the window, and let the shack burn down" ("Se tua casa pegar fogo, e não existe água à mão(2x)/ Jogue a mulher pela janela e deixe o barraco queimar")

¹²⁵ Necessário salientar aqui que tais temáticas não são prerrogativas do blues, ou mesmo de músicas populares de ascendência africana: várias manifestações surgidas de subculturas urbanas pobres e marginais a partir do final do século XIX, como o tango argentino, fado português, rebetika grega e, em certa medida, o samba brasileiro, expressavam igualmente seus tabus com linguagem direta/franca e/ou metafórica/cifrada, lançando mão do vernáculo subterrâneo (algumas cantoras, como as primeiras do (blues) fado português, eram (ex) prostitutas que entretinham clientes com canções e sexo). Esses gêneros foram considerados o blues de seus respectivos países, em parte por sua pungência musical, mas, sobretudo, pelas expressivas descrições de estilo de vida e da experiência urbana - com letras que constam de gíria, poesia pitoresca e realismo quase jornalístico, estas canções narravam trabalhos penosos, perigos e prazeres carnavais do dia-a-dia nos bairros pobres -, sendo então e inicialmente menosprezadas pelas classes hegemônicas, cujos valores morais "civilizados" consideravam-nos escandalosos, mas que se tornaram fatores identitários de seus respectivos países (HUMPHREY, 1990).

¹²⁶ ...que englobam várias formas de "blues sujos", gravados já durante os primeiros dias do disco, quase tão frequentes quanto lamentos de amor. Apesar de localmente muito populares até a década de 1930 - muitos selos optaram por discos comercial e respeitavelmente viáveis a nível nacional - sobreviveu a todas as atualizações do blues. Marcados por duplos sentidos, gírias e metáforas pouco sutis, os "*dirty blues*" chegavam ao paroxismo em performances ao vivo (ver **Capítulo 5**); em discos, os significados eram mais sugeridos, mas ainda assim muitas canções, quando "desmascaradas", foram banidas do rádio, perseguidas e interditas, disponíveis apenas em jukeboxes negras, sendo mesmo os exemplos mais extremos raramente registrados. Uma exceção notável é "*Shave 'Em Dry*" (1935, ver **Letras**).

subumanas do negro – o amor sexual tendia a representação alegre e propositiva, celebrativa e maliciosa, lírica e intensa. Se pensarmos o erotismo como metáfora da sexualidade, e o texto erótico como a representação textual dessa metáfora (DURIGAN, 1985) e, ainda, a *identidade* como *conjunto de representações culturais* construído em situações específicas, essa representação do amor erotizado seria um modo de construir sentidos que influenciaria e organizaria tanto as ações quanto concepções que essa comunidade negro-americana tinha de si (HALL, 1999).

E tal como acontece com as temáticas-irmãs, ao lidar com questões do amor erotizado a narrativa do blues lançava mão de metáforas, duplos sentidos, gírias, expressões e sobretudo muito *signifying*, artifícios poéticos menos evasivos que enfáticos. Ao habilmente equilibrar emoção intensa e desenvoltura não-sentimentalista, o amor erotizado elevou o blues – para alguns entusiastas – ao seu mais alto grau de qualidade poética (MUGGIATI, 1995).

Tentar aplicar ao blues padrões e convenções da música popular branca norte-americana implica aplicar uma falsa medida: se nessa canção popular, notadamente nas criações poéticas, hegemônicas e eufemísticas da Tin Pan Alley¹²⁷, o amor romântico classe média emprega signos emocionais, sentimentais e eroticamente evasivos, no blues não há espaço para letras que rimam *rose* com *muse*¹²⁸. Lembra Le Breton (2006) que sentimentos que vivenciamos, o modo como repercutem e expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros: inscrevem-se no rosto, corpo, gestos e posturas; tais reflexões nos remetem assim a Mauss (2003), para quem cada sociedade possui/constrói *hábitos* próprios: hábitos de natureza social que variam não apenas de um indivíduo a outro, mas com os modos de educação e convenções sociais (retomaremos à *habitus* nos capítulos seguintes). Resta ainda que amor, sofrimento, alegria, raiva, desejo, excitação não são realidades em si, indiferentemente transferíveis de grupo social a outro, as condições de seu surgimento e modo como são simbolizados aos outros implica mediação significativa. Para que o sentimento seja experimentado e expresso pelo ator, deve pertencer de qualquer maneira ao repertório cultural de seu grupo.

¹²⁷ Nome dado à coleção de editoras musicais nova iorquinas que dominaram a canção popular dos EUA do fim do século XIX a meados do século XX. O termo ganhou depois adjetivação pejorativa e passou a se referir a uma indústria musical pasteurizada, excessivamente romântica e conservadora.

¹²⁸ Digno de nota que as imagens usadas no blues raramente são baseadas em enfadonhas e artificiais associações sentimentais: se "*love like a red, red rose*" está virtual e semioticamente ausente na poética do blues, e mesmo sugestivos lírios e magnólias não causam furor inspirativo, têm-se a petúnia como sugestiva metáfora morfológica ("*My Sweet Petunia*", 1927). Ver também Oliver (1960) e Keil (1966).

A poética do amor erótico, enquanto traço cultural selecionado e dotado de valor emblemático pelo, arrisco chamar, *grupo étnico do blues* (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998), seria visto como propriedade deste no duplo sentido de atributo substancial e de posse, funcionando como sinal diacrítico sobre o qual se funda o contraste *Nós/Eles*. No período em que a música popular hegemônica branca era, ou triste e sentimental ou alegre e barulhenta, misturas picantemente agridoces e ambíguas dos blues ameaçavam fundar nova tradição, ao atingirem novos e variados públicos, não sem antes causar *méconnaissances* (RAMOS, 2014), ruídos interpretativos pelo fato dessas novas audiências, histórica e culturalmente, não se darem conta do abismo dialógico existente, por não compartilharem mesmo significado. Stearns (1964) acertou quando diz ser a linguagem do blues "enganosamente simples: por trás de tudo há um ceticismo agudo que penetra como faca na fachada florida de nossa cultura (p. 121)".

*Now some want to know just what we got, got good hokum and serve it hot*¹²⁹

Se o amor sexual no *dirty blues* era chocantemente maduro e direto, temos outra vertente que, apesar de muitas vezes confundida com aquela nos seus contornos e limites (que, ao fim e ao cabo, são percepções arbitrárias e subjetivas), foi celebrada por seu deliberado bom humor: o *hokum blues*. Foi o banjolinista Papa Charlie Jackson, misto de *minstrel* com *songster*, o primeiro a levar o *hokum* num formato blues ao disco, ao combinar sugestivas letras cômicas e com ritmos animados e dançantes dentro da estrutura do gênero (ver *hokum* em **Letras**). Alegre, atrevida e por vezes pouco sutil subcategoria de blues urbano, muito popular entre 1920-30, a *hokum music* apelava essencialmente ao duplo sentido e a complexa linguagem de metáforas - domésticas, culinárias, cotidianas, laborais - ao falar de sexo, drogas e bebidas, e remonta aos *minstrels shows* do século XIX: no contexto *blackface* que explorava estereótipos raciais e sexuais afro-americanos, era estilo de farsa cômica cantada, falada e dançada, *mascarada* de auto-paródias (ver **Capítulo 5** e **Glossário**).

Muitas canções do repertório dos *minstrels* e *vaudeville shows* foram adaptações obscenas de temas folclóricos ingleses, irlandeses e escoceses do final do século XIX e que conseguiram chegar ao disco, uma vez que a recém-formada indústria buscava *adestrá-las* como gênero musical - o *hokum blues* - e assim se fazer conhecidas para além da comunidade afro-americana rural e pobre, um mercado pronto para a insinuação e "vulgaridade" que as

¹²⁹ "Eagle Riding Papa" (Big Bill Broonzy, 1930)

canções tinham a oferecer. Dado à imensa popularidade e antiga familiaridade com esse tipo de canção, a maioria das vertentes iniciais (e, em alguma medida, posteriores) do blues as mantiveram e adaptaram a seus repertórios, em quantidades variáveis, assim como em níveis de sutileza¹³⁰.

Foi na seara do *Chicago Blues* que a febre *hokum* pegou: "*Tight Like That*" (1928, ver **Letras**) alçou enorme e amplo sucesso nacional ao astutamente combinar sofisticação urbana e humor rural, brejeiro, repleto de gírias negras e malícia. Uma das mais vendidas gravações de blues¹³¹, atingiu negros e brancos, foi cantada por crianças, adaptada por músicos *country* e teve mesmo incorporada sua metáfora por JM Gates, um dos mais prestigiados *preachers* afro-americanos, em célebre sermão sobre a Depressão: "*These Hard Times are Tight Like That*" (voltaremos a esse ponto).

O *hokum* inaugurou assim nova fórmula para o blues urbano: entretenimento folgazão, alegria escapista para momentos lúgubres e salutar luxúria que sutilmente (auto)ridicularizava costumes campesinos negros, mas também urbanos brancos, enquanto ajudava os imigrantes sulistas a enfrentar a vida na urbe, tendo a alegria como *piece de resistance*: cantavam e dançavam e *macaqueavam* na cara do opressor, que assistia e ria e se escandalizava, enquanto eles também se divertiam e riam, também por desaforo. "*Our hokum hooked 'em*", diria WC Handy ("*nosso hokum os enganou*").

Ao longo de toda a história do blues, o texto erótico - entendido aqui como um *tecido* (textura) que traz um conjunto de relações significativas que busca organizar, por meio da linguagem, uma representação cultural da sexualidade¹³² - se fez maciçamente presente, tendo para/por isso de operar uma série de complexas e delicadas negociações sociais, étnicas e mercadológicas, notadamente a partir da entrada do blues no universo discográfico, seja nas gravações de campo¹³³ como nos catálogos de *race records*.

¹³⁰ O *hokum* foi onipresente: nas alegres *jug bands* do *Memphis Blues* ("*Walk Right In*"); no "melancólico" *Delta Blues* ("*Banana in Your Fruit Basket*"); *Piedmont Blues* ("*Trucking My Blues Away*"); *St. Louis Blues* ("*The Duck's Yas-Yas-Yas*"); *Classic Blues* ("*Black Bottom*"). Ver Oliver (1990) e Humphrey (1993).

¹³¹... conseguindo o feito de prosseguir em disco mesmo quando o desastre financeiro de 1929 parou a maioria das gravações de blues. Ver Hobsbawm (1985) e Oliver (1990).

¹³² Para Durigan (1985), costuma-se por a representação erótica a nível das coisas não sérias, rebaixada às manifestações imorais, menores, desagregadoras e perigosas, ou incentivada até saturação restritiva: "A relação entre prefixação de espaço para representação sexual e comportamento pelo menos ambíguo das metalinguagens obrigou o erótico a refugiar-se no domínio do implícito, não-dito, entrelinhas e sussurro, que, com o tempo, passaram a ser aceitos quase como características absolutas" (p. 11).

¹³³ Como mostra, de Odum a Ferris, o blues folclórico e popular apresentado em contexto comunitário, fora do olhar mercantil das gravadoras (brancas) sempre primou pelo repertório "obsceno" e de crítica social. Pesquisas

Ou seja, muito do eternizado repertório *bluesy* entre-guerras - dramático, trágico, lamentoso - provém do legado pelo disco: a partir das preferências/imposições estéticas e comerciais e ideológicas de produtores brancos do Norte que foram ao Sul gravar os *bluesmen*; o que muito explica o blues (como) melancólico enquanto *equivoco produtivo* hegemônico entre o senso comum, ou seja, enquanto comunicação imperfeita ou *nó cego* de intercomunicação dentro da mesma comunidade linguística (RAMOS, 2014): buscando sentidos escondidos por trás de palavras muitas vezes traiçoeiras, tais desencontros semânticos, longe de ser detalhe menor, seriam, ao contrário, forte componente a serviço da dominação político-cultural. E mais: essa percepção dual, par de opostos, *lamentoso/erotizado*, deve ter causado estranhamento aos incautos, que gostariam de enxergar o blues, ora cheio de piedade, nostalgia, romantismo e condescendência, como lamento triste de uma raça; ora com espanto, ultraje, inspiração e igual dose de condescendência, toda sua obscenidade.

Muito do registrado foi portanto menos o que se assistia em performances ao vivo do que a chance de agradar ao eventual *boss* e ser pago por isso. Se muitas gravações os artistas narravam um mundo de desastres naturais, miséria, castigo divino e mulheres más, sabe-se que os mesmos eram cativos em dançantes festas musicais. A questão do interesse mercadológico funcionava como censura que excluía letras por demais "provocativas", quando cantadas ao microfone diante de equipe de gravação branca. Nesse caso, as letras que passavam, ou não eram percebidas *a priori* pelos agentes (bons *signifyings*, portanto) ou eram, como no caso do alegre *hokum*, garantias de grandes vendas, que certamente era fator de convencimento.

O blues erotizado conheceu então seu maior potencial mercadológico durante os anos 1930, mormente os alegres e rápidos, forma de expressão do proletariado rural e depois urbano, quando o movimento de milhares de migrantes, perda de empregos e consequente

de campo feitas já no início do século (ODUM, 1926), mesmo antes do advento do disco, confirmam a existência de (proto)blues e baladas folclóricas obscenas (assim catalogadas por folcloristas) altamente difundidas no espaço negro e vindas de tempos remotos e sobreviventes ao longo das décadas seguintes ("*stavin' chain*", "*jack and betsy*", "*easy rider*", "*shake it and break it*", "*ma grinder*" etc.). Oliver (1960) relata que tais canções foram, sintomaticamente, alvo de constrangimentos e (auto)censuras por parte de folcloristas: "para Odum & Johnson foi impossível imprimir grande quantidade de material coletado no primeiro quartel do século por causa de seu 'conteúdo vulgar e indecente. Essas canções falam de todas as formas de imoralidade ... e sujeira; representam o superlativo do repulsivo'. O tema principal era o das relações sexuais e não havia restrição na expressão. Admitindo encurtarem muitas das canções 'pela omissão de estrofes impróprias para publicação', autores sustentaram que nenhuma outra forma de canção popular era tão indecente quanto a do negro (p. 150)". Décadas depois, e sob olhar antropológico, Ferris (1978) etnografou/coletou canções, temas originalmente "de bordel", gravadas nas residências de bluesmen, em ambiente familiar (somente depois de adquirida a confiança dos etnografados) que colocam em evidência a questão valorativa e afetiva de tais canções.

falta de perspectivas pediam diversão hedonista e escapista. Essa tensa relação inter e intraétnica processual prossegue dos anos 1940 em diante: versos abertamente pornográficos dos *dirty blues*, tradição viva no blues do Sul, adornaram-se cada vez mais de prudentes metáforas, principalmente porque uma nova classe urbana negra se queria cada vez mais respeitada em todos os aspectos. Cabe pensar se, como afirma Barth (1998), a cultura pode ser utilizada para manter a diferenciação entre grupos étnicos próximos geograficamente, por meio de processos internos que possam acentuar diferenciações entre eles, essa diferenciação não se operaria também intraétnica: entre grupos negros classe média do Norte/classes baixas do Sul¹³⁴.

Convenções sociais, morais, religiosas e estéticas de amplos setores norte-americanos - brancos e negros - perceberam esse blues como algo chocante e ofensivo, tendo o termo "*blue*" passado mesmo à língua inglesa como sinônimo de *pornográfico* (OLIVER, 1960). Se a "raça negra" foi pauta discursiva propositiva de alguma elite acadêmica branca no período (BOAS, 1931), o blues foi trilha sonora de alguma elite intelectual branca e nortista mais progressista (HOBSBAWM, 1989, EHRENREICH, 2010). Mas a raia puritana fundamental na vida americana vingou e o blues permaneceu marginal por ostentar assuntos que deveriam ser mantidos em segredo de alcova.

A seu modo, uma ascendente/consolidada elite econômica negra - médicos, professores, *preachers*, músicos eruditos - rejeitou por décadas o blues como símbolo da cultura afro-americana, por enxergar esta como apanágio das classes "cultas" e, aquela, algo rude e vulgar e ignorante, amarga lembrança dum passado vergonhoso e humilhante¹³⁵ (RITZ, 1999). Uma elite cuja oração e trabalho garantiriam "a entrada no reino dos céus (ainda que pela porta dos fundos", JONES, 1964, p. 135). O paradoxo, "e talvez a mais cruel imposição cultural de todas" (*idem*), era o inculcamento desse ideário protestante (WEBER, 1904) caráter puritano num povo "cujas tradições mais elegantes eram a antítese completa do mesmo" (*ibidem*).

Na medida em que o blues foi gênero popular que por décadas refletiu a vida da maioria dos afro-americanos - e, em particular, daqueles a quem estereótipos acima relatados foram aplicados -, procedem tanto as verdades quanto falácias referentes à seu caráter acintosamente

¹³⁴ Se tanto cultura como etnicidade são termos que implicam obrigatoriamente uma dinâmica (BARTH, 1998), implica também que um grupo não permanecerá com seus aspectos culturais indefinidamente, mas modificados processualmente e segundo determinantes do novo contexto. Uma cultura, então, vai se transformar com o passar do tempo em consequência de fatores externos ou internos, sendo os traços culturais característicos e resultantes da (re)organização dos grupos, e escolhidos pelos próprios integrantes, sendo esses mutáveis, pois em constante transformação.

¹³⁵ Justiça seja feita ao *Harlem Renaissance*, influente na valorização da cultura negra (ver **Glossário**).

promíscuo e lascivo: se a linguagem franca e desinibida do blues deve ser compreendida como sem reservas ou interdições, transposição natural da fala cotidiana do músico e ouvinte, foi também local onde a auto-afirmação negra encontrou forte expressão (OLIVER, 1960). A existência de muitas canções sexuais ostensivas, chauvinistas e agressivas no uso de frases e imagens podem ser indicativas de uma forma de *canção de protesto*, representações projetadas para chocar e assim afirmar a personalidade do/a cantor/a: a maioria dos blues gravados cantam o amor sexual, e a alta proporção de agressão metaforizada, amargura e desapontamento propagados sugere que são simbólicos de profundos problemas sociais/emocionais (KEIL, 1966).

Posto isso, são inúmeros os símbolos usados no *amor erotizado* do blues, talvez por ser este potente e envolvente emoção humana, cuja riqueza de imagens simbólicas se faz presente e culturalmente adaptada em várias manifestações musicais folclóricas (OLIVER, 1989). Expressões, termos e imagens surgidas "espontaneamente" ao tema amor e que fluíram e foram reagrupadas para a linguagem vernacular negra seriam ineficazes como metáforas se não fossem vinculados ao pensamento, fala e realidade cotidianas. Retoma-se então o conceito de *bricolagem lévi-straussiano*, ampliado pelo olhar histórico-social, aqui estendido para incluir padrões característicos àquele, que não obedece ao *rigor do pensamento científico*: a bricolagem é estratégia de criação de conhecimento, como prática social, em que o indivíduo faz escolhas para a criação de algo que serve inicialmente a ele próprio (CERTEAU, 1994), arte criativa do fazer e ao uso oportunista do material que o rodeia, com base nas táticas cotidianas dos sujeitos. O *bricoleur*, enfim, depende ou utiliza alguma forma de conhecimento profundo, um *conhecimento tácito* do tipo não escrito (CASTILLO, 2002).

Quando um *bricoleur* se dirige a um conjunto de ferramentas e materiais, realiza trabalho retrospectivo de análise sobre eles, enumerando as possíveis respostas "que o conjunto pode oferecer ao problema colocado" (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 34). Assim, as respostas estarão sempre limitadas pela história de cada peça do conjunto que forma o seu *predeterminismo*: para o que foi originalmente criada e as adaptações que surgiram nela para outros usos. O que faz com que o resultado seja diferente do conjunto de ferramentas e materiais inicialmente utilizados pelo *bricoleur* é justamente "a possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante (p.34)", de modo tal que cada escolha acarretará total reorganização da estrutura.

Se temos que o *bluesman* está para o *bricoleur*, assim como o *musicólogo* ou músico acadêmico para o *engenheiro*, a arte do *bluesman* difere do desenvolvido por estes, que

lançariam mão de formalismos metódicos, técnicos e esquemáticos. Mas essa diferença não seria absoluta: o acadêmico também se depara com as mesmas limitações do *bluesman*, quanto à restrição do conhecimento e meios disponíveis, se valendo portanto de conceitos científicos; assim como, penso, o *bluesman* operaria com metodologia, técnica e esquema próprios. O *bluesman*, se conseguirmos prosseguir com a analogia, faz uso de qualquer forma de mensagens de seu repertório, previamente recolhidas e conservadas partindo do princípio de que *isto sempre pode servir* (LÉVI-STRAUSS, 2005). O *bluesman*, tal um *bricoleur*, não opera num plano previamente definido, mas sim, fazendo uso dos *tijolos poéticos*, elaborando estruturas conforme as ferramentas *à mão*. Assim, usa *signos* que permitem agrupar elementos, fazendo analogias e aproximações que revelam a criatividade no uso do material disponível, montando estruturas conforme seu entendimento do mundo; *signos* que falam *por meio das coisas* (LÉVI-STRAUSS, 2005) e que são particulares a um indivíduo e/ou à sua comunidade: faz escolhas entre possibilidades limitadas, sempre colocando *algo de si mesmo* e lançando mão de metáforas e narrativas na descrição poética de seu mundo. Desse modo, pode-se pensar então que, para a *construção da imagem poética* do "amante sexual", por exemplo, os afro-americanos lançaram mão de toda uma antiga e *bricolada* narrativa para, enfim, chamá-lo de "*easy rider*" (ver mais adiante).

Muitas são as metáforas escolhidas pelos *bluesmen/blueswoman* para construção de suas narrativas eróticas: figuras culinárias, domésticas, laborais, mecânicas e animais, como categorias utilizadas principalmente para, no caso do *bluesman*, tecer loas às suas proezas e virilidades sexuais. Se ele conseguir a proeza de fazê-lo sem proferir uma única palavra profana, *indecente* ou de *mau-gosto*, ou se ainda vier carregada de ambiguidade, resultará em um bom *signifying*: uma forma de *significação*, que é o uso de insinuações e duplos sentidos culturalmente codificados, compreendidos apenas por membros da comunidade (ver mais abaixo).

***I want you to boogie my woogie until my 'eyes' turn cherry red*¹³⁶**

(...) é preciso apenas pequena troca de vogais em *fox* (raposa) para produzir o obsceno *fix* (*foda*). Num certo sentido, não há dúvida de que fatos como estes podem ser atribuídos a acidentes lingüísticos, mas eles são acidentes que têm utilidade funcional no modo em que

¹³⁶ Quando Big Joe Turner grita ao final em "*Cherry Red*" (1956): "*Eu quero que você balance meu woogie até que meus 'olhos' se tornem vermelhos*", "*my eyes*" soa (justificadamente) pouco audível: segundo seu colega Dr. John, não se trata de "até meus olhos ficarem vermelho cereja", e sim "*até o seu 'mayoun' ficar vermelho cereja*", antiga e local gíria creola para "*vagina*" (*apud* DEVI, 2012).

usamos nossa língua. Como devo agora demonstrar, existem boas razões sociológicas no porquê de (...) categorias (...) evocarem associações (...) tabu na sua vizinhança fonêmica (LEACH, 1983, p. 173).

No caso dos *animais*, a associação ou representação da virilidade pode ser acompanhada de outras complexas associações, nem sempre positivas, para si ou outrem. Se a auto-exaltação se faz presente em canções como "*Tom Cat*", "*I'm a King Bee*", "*Black Wolf*", "*Black Snake Moan*", "*Rooster Blues*", "*The Duck's Yas-Yas-Yas*", "*That Chick Is Too Young to Fry*", "*Saddle My Pony*" e "*Show me How to Milk the Cow*"¹³⁷, em outras utilizam-se animais/insetos culturalmente desprestigiados ("*Ground Hog Blues*", "*Mean Old Bed Bug Blues*", "*Tush Hog Blues*") ou ainda como símbolos sexuais negativos ("*Doggin' Me Around Blues*" e "*Chicago Monkey Man*"), indicativos de seu repertório de autopercepção reflexiva, muito provavelmente trata-se de legado da escravidão, amargurada e complexa reação aos estereótipos popularmente sustentados de seu comportamento ou aceitação da falta de respeito com a qual foi submetido, levando-o a se satisfazer com uma afirmação violenta das características animais das quais foi acusado (ver **Glossário e Letras**. No caso do *macaco*, voltaremos a ele).

O blues é igualmente pródigo de referências culinárias ao sexo que, segundo Leach (1983), seria outra tendência amplamente difundida entre as culturas, a de fazer associação verbal (e também ritual) entre comer e relação sexual. Isso, para ele, configuraria plausível hipótese de que

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

¹³⁷ As comparações bovinas poderiam causar algum estranhamento e incômodo num contexto social urbano, industrial, se desconhecido e/ou esquecido que aqueles que vivem perto/e da terra buscam metáforas a partir de afetivo repertório familiar e de subsistência: entre grupos agrícolas de várias culturas, o gado pode ser amado e carregar forte simbolismo (EVANS-PRITCHARD, 1940), sendo tematizado em sua poesia "naturalista" ou ágrafa. E mesmo a relação afetiva entre homem e gado, que pode servir de inspiração à poesia erótica como representação textual da metáfora sexual, não é prerrogativa cultural do blues afro-americano: Leach (1983) mostra - antes fazendo a importante ressalva de que "a demonstração ao longo destas diretrizes não é fácil, pois se precisa conhecer a língua muito bem mesmo, antes que se possa jogar este tipo de jogo", sugestão que também cabe na complexa linguagem vernacular afro-americana - um tipo de semelhante de poesia (*nchyun ga*) entre os Kachin (Birmânia) que lança mão da arte do trocadilho e da *double entente*, como faceta cultural altamente desenvolvida: "*Jan âu/ Mai bawí/ gawng lawng/ sharat a Io/ gawng'nu sharat a lo*" ("*No crepúsculo/ A curta cauda do búfalo/ o badalo do sino do gado/ balança para lá e para cá/ e a base do sino estão abanando*"). Diz ele que "Nada poderia ser mais superficialmente 'inocente' do que esta imagem romântica do crepúsculo e dos sinos do gado, mas o poema assume aparências muito diferentes, uma vez que se tenha em mente que *jan du* (o *pôr-do-sol*) também significa 'a moça tem um orgasmo', enquanto que *mai bawt* (a *cauda curta*) é um eufemismo comum para o pênis humano" (p. 193).

São inúmeras as letras que usam metáforas e insinuações que permitem ao performer, além de se gabar de atributos físicos ("*The Honey Dripper*") e proezas sexuais ("*Coffee Grindin' Blues*"), declarar todos os tipos de desejos ("*I Want Little Sugar in My Bowl*") e ilustrar movimentos do intercurso sexual ("*Jelly Roll Baker*"). E assim como nas metáforas animais, dão-se outras ambíguas associações, não lisonjeiras numa primeira *olhadela*: o uso do termo "*pigmeat*" (*carne de porco*) entrega reconhecimento tácito do baixo *status* conferido ao negro no passado, uma vez que o porco, o mais "imundo" dos animais bíblicos - lembra Leach (1983) que quando um nome animal é usado como imprecação indica que o próprio nome está investido de potência, significado claro de que a categoria "animal" é de algum modo tabu ou sagrada¹³⁸ - era mais importante para o senhor branco do que o escravo, tendo o negro permanecido consciente de ser "tratado como um porco" ("*treated like a hog*"). Ainda assim, ele se orgulha de ser um "*rooting ground hog*", até mesmo um "*dirty ground hog*", desafiando complexamente a auto-humilhação, quando que ao mesmo tempo *bacon*, *chitterlings*¹³⁹, presunto, pés e tornozelos e orelhas de porco são iguarias particularmente especiais, pois são "*sweets*", apetitosas e fáceis de "achar": não por acaso, o negro fala de si mesmo como "*sweet papa pigmeat*"¹⁴⁰ (ver **Glossário e Letras**).

Got Ford movements on my hips

Maravilhas da era eletrônica e mecânica ("*Phonograph Blues*", "*Terraplane Blues*", "*Laundromat Blues*") entraram também no imaginário do blues erótico. É particularmente rica e complexa a relação deste com os meios de transporte/movimentos laborais, sendo o trem, indubitavelmente, o mais rico em simbolismos e amostra clara do

¹³⁸ "O ambiente físico de qualquer sociedade humana contém amplo espectro de materiais que são tanto comestíveis quanto nutritivos, mas somente pequena parte desse meio comestível será de fato classificada como alimento potencial, sendo tal classificação um problema da linguagem e da cultura, não da natureza. É uma classificação que tem grande importância prática e assim é percebida. A 'nossa' classificação não é apenas correta, ela é também moralmente justa e marca a nossa superioridade (*op. cit.*, p. 175).

¹³⁹ Ou "*chitlins*", nome dado na culinária do sul dos EUA ao prato feito a base de intestino do porco. A comida destinada aos escravos era principalmente constituída pelas partes menos "nobres", desprezadas pelos donos das plantações; por outro lado, durante a Guerra Civil e, mais tarde, durante a Grande Depressão, eram estes os ingredientes disponíveis, tanto para ex-escravos, como para capatazes ou brancos pobres. Para além da tradição culinária, teve papel especial no desenvolvimento da música negra antes desta ser aceita amplamente, nos anos 1960: o "*Chitlin' circuit*" (mais no **Capítulo 4**).

¹⁴⁰ Para Keil (1966), a culinária tradicional negra – afetiva e sintomaticamente chamada *soul food* – carregaria mais valor simbólico-afetivo que nutricional: além de toda carga identitária recebida durante os anos de luta pelos direitos civis (vide a quantidade de títulos de composições e capas de álbuns negros do período que lidam com alimentos), é notável a relação e analogias traçadas entre comida e sexo, ou entre comida e música (sendo este último par o que faz a maioria dos emigrados conseguir viver longe das seus lares, por acionar emoções e sentimentos de pertencimento que o novo ambiente opressor não alcança).

expediente do blues de criar a partir de material concreto, vivencial, adquirindo aqui dimensão quase *mitológica*, enquanto *personagem* quase *sobrenatural*, cercado de simbologias e representações e *venerado* em forma de narrativas e lendas que regiram a vida e destino do afro-americano¹⁴¹: o trem foi símbolo do movimento de liberdade pessoal e másculo poder; do fluxo da vida; destino; de tragédia e morte; ansiedade e pesar; felicidade e trabalho; gozos e despedidas. A viagem, os trilhos, a espera, expectativas, desejos, partidas, uniões e separações aparecem no blues como metáfora da própria vida. A estrada de ferro simbolizou, em vários sermões negros, a viagem do homem à perdição ou ao "paraíso": *riding*, *rocking* e *rolling* são palavras/imagens presentes no vernáculo negro usadas tanto para a ferrovia quanto para o (movimento do) coito¹⁴². E todas ganharam amplitude, complexidade e ambiguidade semântica, passando a serem localizadas no vocabulário profano e religioso, repletas de ricas *significações* (**Capítulos 1 e 4**).

I'm gonna break up this signifyin'

*"O índio resiste à curiosidade de um silêncio pedregoso. O negro oferece uma resistência de penas. Ou seja, deixamos a sonda entrar, mas ela nunca sai. Ele é sufocado sob muitas risadas e amabilidades. A teoria por trás de nossas táticas: 'O homem branco está sempre tentando conhecer os negócios de outra pessoa. Tudo bem, vou definir algo fora da porta da minha mente para ele brincar e manipular. Ele pode ler minha escrita, mas não sabe ler minha mente. Vou colocar este brinquedo na mão e ele vai pegar e ir embora. Então eu direi o que digo e canto minha música.'" (Zora Neale Hurston, *Mulas e Homens*)*

¹⁴¹ A ferrovia secularmente transcende papel como meio de locomoção no imaginário afro-americano, veículo mágico que o eleva de sua condição. O sistema de fuga usado por abolicionistas antes da Guerra Civil para ajudar escravos a ganharem a liberdade no Norte foi chamado de Underground Railroad (Ferrovia Subterrânea), uma rede de casas amigas ("estações") nas quais os negros se abrigavam à noite durante a escapada. Depois, para negros oprimidos e músicos itinerantes do Sul, o trem perpetuou o simbolismo de melhores dias e aventuras, adentrando no século XX alimentando sonhos da mão-de-obra migrante de conquistar trabalho nas fábricas do Norte. Muitas vezes, sem dinheiro e trabalho, pegavam carona escondidos num trem de carga: quando não havia comida suficiente numa fazenda para alimentar a todos, os *hobos* alcançavam as trilhas esperando encontrar algum serviço ao longo do caminho, uma viagem perigosa em que seguranças da ferrovia surravam forte, aleijavam ou mesmo matavam caroneiros. Entre estes, os *ramblers*, músicos errantes tomados pelo vírus da estrada, viagem de prazer *riding the blinds*, "cavalgando" nos cargueiros ou trens postais (ver Oliver, 1960; Hobsbawm, 1995; Devi, 2012).

¹⁴² Muitos blues cantaram o *Shorty George*, mítico trem que levava parentes, amigos (e mulheres) para visitas (sexuais) nas penitenciárias agrícolas do Sul; existia também um *ferry* que transportava músicos para a boemia West Helena, onde a venda de bebidas era legal; havia ainda o Katy Adams, barco-bordel do Mississippi, onde prostitutas a bordo levantavam as saias e sacudiam a sacola de dinheiro pendurada sobre o sexo para atrair a clientela; por fim, temos o *balling the jack*, termo corrente no início do século XX por ferroviários, significando "correr em alta velocidade" ("*Jack*" = locomotiva e "*Balling*" = trabalhar rápido). Mais tarde esta expressão ganhou outros significados: "fazer sexo", "dançar, divertir-se", até nomear uma dança nos anos 1940; e se "*biscuit*" é metáfora culinária para desejável jovem garota, uma boa amante era chamada "*biscuit roller*" (Ver Muggiati, 1995 e Devi, 2012).

Refletindo neste capítulo especificamente sobre a inflexão discursiva da poética do blues, dúbia e intrincada, postulo uma aproximação com a linguagem *vernacular* da comunidade afro-americana, de grande eficácia social quando este se encontra num envolvimento especial com aquilo (ou com quem) que pretende (se) expressar. Igualmente *codificada* e rica de *significações*, de intenções discursivas e comunicativas, pode ser rastreada até os primórdios do nascimento cultural dessa comunidade (leia-se, ao nascimento da cultura afro-americana [MINTZ e PRICE, 2005]), ou mesmo antes (se pensarmos numa matriz africana¹⁴³), inclusive presente em manifestações musicais que por sua vez formatariam o blues, num *continuum* processual, repleto não apenas de continuidades, mas também e principalmente mudanças e atualizações, rupturas e transformações, como estratégia do processo de sobrevivência social. O blues seria parte, portanto, de um fenômeno maior, denominado *signifying*.

A *priori* tradicional jogo verbal praticado amplamente pela comunidade afro-americana, centrado em formas de insulto e brincado de vários jeitos¹⁴⁴, o *signifying* (*significação*) recebeu teorizações iniciais em Abrahams (1970), para quem o fenômeno pode sair da esfera ritualística do jogo e *significar* "qualquer de uma série de coisas"¹⁴⁵: capacidade de insinuar, persuadir, *alfinetar*, tergiversar e mentir; propensão a falar *em torno* do assunto - em habitar às margens do discurso (GATES, 1987) - e *tirar sarro* de pessoa ou situação; e até mesmo insultar alguém para demonstrar afeição, o que nos remete a percepção mais ampla do fenômeno das *joking relationships*, freqüentemente institucionalizada entre grupos humanos relacionados por afinidade (LEACH, 1983), onde existe pretensão de hostilidade e real amistosidade (RADCLIFFE-BROWN, 1973) e mesmo de necessidade de relaxamento social (MAUSS, 1979).

Na tradição vernacular afro-americana, *signifying* seria então basicamente reversão de sentido, a intenção *codificada* de dizer algo *significando* exatamente seu oposto (GATES, 1987). Mas é mais que aparente ironia¹⁴⁶: consiste na técnica de exprimir entre/contra seus

¹⁴³ Quanto à tentativa de buscar uma "herança" e "origem" africana no *signifying*, melhor seria pensarmos criticamente tais ideias (SAUTCHUK, 2012), uma vez ser pedregosa e escorregadia a trilha que vincula historicamente, baseada em semelhanças formais, sem um mapa historiográfico que fundamente analiticamente possíveis mudanças e permanências, e assim "identificar com rigor quais processos sociais estariam envolvidos na atualização" do fenômeno no transcorrer dos séculos (p. 21).

¹⁴⁴ (*riffing, the dozens, toasting, woofing, rapping, jiving*) (ver Devi, 2012).

¹⁴⁵ Essa complexidade comunicativa, que se estende até mesmo em "falar com as mãos e olhos" (*op. cit.* p. 52) seria, para Abrahams, principalmente um mecanismo verbal através onde a ira e a agressão podiam ser canalizadas de modo regressivo para uma forma inofensiva.

¹⁴⁶ <https://www.nytimes.com/1988/08/14/books/playing-not-joking-with-language.html>

pares/o *outro* ideias ambíguas por meio de perícia verbal argumentativa, lançando mão, sim, da ironia, e também da esperteza, brincadeira, persuasão e dos jogos verbais. Ao usar insinuações e conversas dúbias, compreendidas apenas por membros da comunidade de fala, o *signifying* permite ao falante, sem medo de represália, expressar opiniões ou sentimentos ousados - satíricos, paródicos - como estratégia discursiva da oralidade negro-americana. Ou afro-americana...

Macaco sacana

O termo foi (re)significado - para *signifyin(g)* - como forma de expressão idiomática (BAKER, 1984), um *vernáculo negro*, por Gates (1987), que defende a sobrevivência do orixá da mitologia africana ocidental Esu-Elegbara, no processo de contato cultural escravista, como o *Signifying Monkey*, personagem caro à tradição folclórica afro-americana surgida durante a escravidão, ambos personificando o jogo verbal e a diversão¹⁴⁷. Figura popular do embusteiro (*trickster*), brincalhona e *signo* da esperteza, principalmente através da palavra, o Macaco desvirtua o sentido do que os outros animais dizem ou entendem. Na maioria dessas narrativas, consegue enganar o poderoso Leão ao *significar*¹⁴⁸.

Os contos folclóricos do *Signifying Monkey* trazem uma forma de insulto e manipulação indireta: ele existe no discurso não apenas como personagem da narrativa, também como veículo de narração em si, que opera sob variadas formas de estratégias retóricas na oralidade dos textos escritos, jogando com ambigüidades às margens do discurso¹⁴⁹. Em lugar de rejeitar a semelhança com o macaco - "*simianlike*" (*idem*, p. 286)¹⁵⁰ - o negro se apropria da imagem racista que o branco faz dele para revertê-la ironicamente e dar-lhe sentido positivo incorporando certas qualidades do animal que, nos contos folclóricos, vence pela astúcia e

¹⁴⁷ Gates defende a sobrevivência de outros orixás iorubas à *Middle Passage*, sendo objeto de reinterpretações e nomeações várias nas diferentes culturas negras do Novo Mundo: *Exu*, no Brasil; *Echu-Elegua* em Cuba; *Papa Legba* no *vodun* do Haiti e *Papa La Bas* no *voodoo* dos EUA.

¹⁴⁸ Existem inúmeras variações temáticas (DEVI, 2012), mas quase sempre três personagens estão inclusos: Macaco, Leão e Elefante. Segundo Gates (1987), a prática derivou do arquétipo do Malandro encontrado em grande parte da mitologia, folclore e religião africanas: um deus, deusa, espírito, homem, mulher ou animal antropomórfico que pratica truques ou desobedece regras e normas sociais. Sobre os animais como personagens emblemáticas de contos folclóricos dos escravos afro-americanos, ver também Ramos (1946); Courlander (1963); e Coffin [org.] (1970).

¹⁴⁹ *Significar* é "um tropo, no qual estão incluídos vários outros tropos retóricos" no ritual do *Signifyin(g)* (*idem*, p. 52): metáfora, metonímia e ironia, entre outros. Na prática, muitas vezes toma forma de citar o vernáculo subcultural, enquanto estende o significado ao mesmo tempo por meio de figura retórica.

¹⁵⁰ Representação ricamente complexa, macaco (monkey) vai do desejo desesperado por drogas; um problema grande e persistente ("*Monkey on ones back*"); até o genital masculino/feminino.

domínio da linguagem figurada. Função e técnica que estão na *significação* como (habilidosa) estratégia retórica afro-americana: pela retórica distorcida de subversão, persuasão, insulto, censura, crítica e burla o negro afirma-se e liberta-se e rompe com a sua invisibilidade.

Uma estratégia que remontaria à escravidão. Em situação histórica de inferioridade social e através do manejo da linguagem cifrada, o negro buscou tornar impotente seu principal antagonista. Segundo Devi (2012), o *signifying* se operou na fala com o "mestre branco" através do insulto ou escárnio sem que este percebesse, num ambiente violento que exigia para tanto habilidades singulares. Pode-se transmitir reverência abjeta enquanto o ouvinte de sua própria comunidade está tentando não rir "porque o 'mestre branco' está sendo ridicularizado na sua cara" (p. 3520). Ao ser confrontado com o que foi dito, o *significante* pode fingir não ter ideia do que o acusador está falando. Esse aprendizado do manejo discursivo foi quase que como questão de sobrevivência psicossocial em face à imposição ao contato hierárquico, opressor e assimétrico do mundo do branco, para lidar com códigos complexos e interpretar a linguagem do dominador, usando esse discurso para preservação da dignidade individual e afirmação posterior, por meio de dialéticas estratégias situacionais focadas na identidade cultural e solidariedade comunitária (KEIL, 1966).

Signifying songs

"- Pulem! - gritou a mais velha das mulheres, em mandinga (...) Livre das correntes, ela começou a pular (...) A mulher lançou um olhar furioso para as crianças e as outras mulheres, que começaram também a pular - Pulem para matar os toubobs¹⁵¹!

Ela olhou rapidamente para os homens nus, os braços e as mãos movendo-se, com os movimentos da dança do guerreiro. Compreendendo a intenção dela, os homens acorrentados aos pares começaram a pular, debilmente, as correntes chacoalhando ao bater no convés. Com a cabeça abaixada, Kunta podia ver a confusão de pés e pernas a pularem (...) As moças puseram-se a acompanhar o canto da mulher. O som parecia feliz, mas as mulheres cantaram como os horríveis toubobs tinham-nas levado todas as noites para os cantos escuros da imensa canoa e as usado como se fossem cadelas.

-Toubob fa! (Matem os toubobs!) - gritavam elas, entre sorrisos e risadas.

Os homens nus ecoaram o brado de ódio:-Toubob fa!

Até mesmo os toubobs estavam agora sorrindo, alguns batendo palmas com prazer"
(Alex Haley, *Negras Raízes, trecho da Middle Passage*).

Retirado de seu mundo e cultura, o africano foi viver como estranho e estrangeiro, o *outro* de uma terra *outra*. Diante da nova realidade e dupla marca - escravo e estrangeiro -,

¹⁵¹ Como eram, no romance, chamados pelos negros africanos os brancos europeus raptos.

precisou sobreviver operando, por meio de criatividade e adaptabilidade, modos e meios de se relacionar e lidar culturalmente com o senhor branco (GARCIA, 1997; MINTZ e PRICE, 2005). E lidar com o idioma era aspecto crucial dessa operação: o *coon English* (*inglês de preto*) era o modo particular de falar desenvolvido a partir da adaptação que os escravos fizeram do inglês¹⁵². Sendo o *coon English* bem particular quanto à inflexão, acentuação e tonicidade (GARCIA, 1997) e estando o negro em situação histórica de inferioridade social, este buscou, através do manejo da linguagem cifrada, tornar impotente seu principal antagonista.

As *signifying songs*, que seriam derivações evidentes migradas à linguagem musical popular, mantém *função e técnica*: apesar de geralmente alegres e ritmadas (ou por isso mesmo), guardam afiada carga crítica em sua ambiguidade. A temática é em geral amorosa e alegre, quando o intérprete tem a chance de temperar seu discurso lírico com insultos, velados/metafóricos ou explícitos. Mas, se alguns autores buscam, como Gates, "raízes" (musicais) africanas da *significação*¹⁵³, outros localizam, se não nominalmente o *signifying*, mas sua "função e técnica", no contexto da escravidão¹⁵⁴ e pós-escravidão¹⁵⁵, quando ocorria

¹⁵² Em muitas línguas africanas ocidentais, uma palavra pode mudar de sentido pela alteração do tom ou do acento. Esta inflexão significante teria implicações claras na música negra, onde as alterações desse tipo adquiriram importante função estética e comunicacional (STEARNS, 1964; CALADO, 2007).

¹⁵³ Localizando as *signifying songs* entre músicos creoles de New Orleans, Stearns (1964) as relaciona com as canções de alusão da África Ocidental, cujas pessoas que são alvo acabam pagando pelo silêncio dos cantores. Já Bastide (1974), em diálogo teórico com Herskovits, fala da relevância dos cantos compensatórios e catárticos - de lamento, recriminações, brincadeiras - para "ridicularizar inimigos ou resolver conflitos, com sincretismo das heranças africana e francesa (...) nos quais a África se 'creoliza'" (p. 165). Schuller (1970), focando no contexto escravagista, fala da estreita relação tradições musicais africanas e a lida nas plantações, materializada em formas de veladas de comunicação: "da mesma forma que a linguagem dos tambores, o canto era meio de comunicação pessoal mais ou menos privado, cuja natureza exata não apenas deixava perplexo o branco, mas até mesmo o distraía de forma algo superior" (p. 52-53), localizando no jazz sobrevivência dessa forma característica de comunicação pessoal do negro, "se não secreta, com membros de sua própria raça" (p. 53). McCan (2009), por fim, fala de escravos africanos e descendentes que desenvolveram práticas musicais seculares de ascendência africana que amiúde apresentavam um senso de humor matreiro e com duplo sentido que chegaram ao blues.

¹⁵⁴ Mintz e Price (2003), ao discorrerem sobre escravos enquanto bens, mas diferentes dos animais, pois seres sencientes, articulados e humanos, compunham danças e poemas e se tornaram "peritos em ridicularizar com impunidade as asneiras daqueles que os destravavam" (p. 45); as *work songs* ultrapassavam mera função de organizar a lida: perpassaram progressivamente por toda vida social, quando negros conseguiam veladamente cantar preocupações, emoções, lamentos, revoltas e concepções. A musicalidade do escravo se mostrava como única possibilidade de enunciação de seu confinamento e, por isso, também, ato de consciência, relativo a si próprio e outrem. Para Campbell (*apud* TRINDADE, 1984), *work songs* socializadas funcionariam como oportunidade dialógica entre escravos, que assim poderiam comunicar-se entre si, sob códigos somente por eles compartilhados, à revelia do *massa*, algo providencial, pois era "frequente os negros darem asilo aos irmãos perseguidos que vinham pedir-lhes refúgio e, na altura própria, comunicavam-lhes em código a urgência de abandonarem a plantação (...) Tais letras misturadas nas canções conhecidas tinham enorme significado para ovidos negros." (ps. 38 e 39). Genovese (1988), abordando a complexa e muito delicada relação senhor *versus* escravo, lembra que as *plantation songs* - variante das *work songs*, funcionais e laborais, mas também recreativas - muitas vezes compostas de improviso, vinham cheias de mordacidade, malícia e gentileza: "*O massa está na casa-grande, contando seu dinheiro,/ Vamos, debulhe o milho e atire-o no celeiro./ A mistis está na sala,*

o desenvolvimento de processos de interação cultural entre descendentes de africanos e de europeus dos séculos XVII a XIX nos EUA, em específicas condições econômicas e sociais. Nesses contextos, de intensos conflitos, negociações e estratégias, podemos ouvir em manifestações musicais como as *work songs* e os *negro spirituals* a presença de discursos codificados, ambíguos e críticos¹⁵⁶.

No blues

"(...) o aspecto mais surpreendente dos blues é que, embora repletos de um sentimento de derrota e desânimo, eles não são intrinsecamente pessimistas: seu fardo de mágoa e melancolia é dialeticamente redimido pela pura força da sensualidade, uma afirmação quase exultante da vida, do amor, do sexo, do movimento, da esperança. Não importa quão repressivo fosse o ambiente americano, os negros nunca perderam a fé ou duvidaram de sua capacidade profundamente endêmica de viver. Todo o blues é um vigoroso, lírico realismo carregado de sincera sensibilidade." (Richard Wright apud OLIVER, 1960, ps. 09-10)

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

comendo seu pão com mel,/ Vamos, debulhe o milho e atire-o no celeiro" (p. 479). Já os *negro spirituals* colocam em xeque a ideia da adoção do cristianismo como (instrumento de dominação)"lenitivo" que permitiu a acomodação e resignação à dura vida, perda da liberdade e da terra natal: imagens libertárias como "Terra Prometida" e "cruzar o Jordão" ganharam novas significações que revelam comportamentos realistas, pragmáticos e estratégicos, quando este "céu/lar" é algo palpável, um mundo de pertencimento e livre, em canções como "Steal away" ("Fuja") ou "Children, we all shall be free" ("Crianças, todos seremos livres"): "Gonna shout trouble over/ When I get home(. . .)/ Meet my father/ When I get home". ("Vou espantar o mal no grito/ Quando chegá em casa(. . .)/ Vou ver meu pai/)" (JONES, 1964).

¹⁵⁵ As funcionais *work songs* continuaram após a emancipação, sendo atualizadas como trilha sonora motivadora em ofícios coletivos executados pelos afro-americanos recém libertos ou submetidos a trabalhos forçados, agora na condição de detentos (MUGGIATI, 1995). Há nessas *work songs* brechas para que trabalhadores se queixem veladamente de sua sorte, como na clássica e ambígua "The Boll Weevil", que se pode inferir ser mais que a descrição de uma adversidade agrícola normal (a praga do gorgulho do algodão): um protesto que reflete a determinação do lavrador negro sulista em sobreviver a despeito das abomináveis condições de trabalho e vida: "Quando primeiro vi o caruncho do algodão,/ Ele estava sentado na praça;/ Na segunda vez que vi o caruncho do algodão,/ Ele ali estava com toda a família/ Procuravam casa para morar,/ Só procuravam casa para morar (2 vezes)" (COFFIN, p. 128).

¹⁵⁶ No caso dos *minstrels shows*, outro elemento basilar da cultura afro-americana, poderíamos nos ater principalmente à dança como elemento de forte significação, notadamente o *cake walk*, além da apropriação de imagens/estereótipos, devolvidos em forma de auto-ironias (ver **Capítulos 4 e 5**).

ou condições aflitivas (ver **Capítulo 2**).

O blues, frequentemente endereçado a alguém - ao ouvinte, ao *outro ausente*, muitas vezes a ambos¹⁵⁷ ou ao colega de palco - traz incontáveis letras repletas de metáforas e provocações e insinuações que permitem ao cantor(a) declarar todos os tipos de desejos, intenções e críticas. É com várias camadas de *significação*. É possível que, então, quando o bluesman canta sobre se vingar da "mulher má que mantém um homem enjaulado", se refira à determinação dos afro-americanos de libertarem-se da opressão (CHARTERS *apud* DEVI, 2012).

Portanto, para mais e melhores compreensões do blues, necessita-se interpretar os sistemas entrelaçados de seus signos interpretáveis (GEERTZ, 1989), da *leitura (auditiva)* do discurso poético-social *por cima dos ombros* de quem os *narrow*; de enxergar além das referências imediatas que se apresentam ao ouvido distraído¹⁵⁸. E a *descrição densa* fala justamente dessa interpretação dos fatos descritos, a busca das motivações, objetivos e significados, um *profundo mergulho* num dado quadro cultural, indo além da observação superficial, epidérmica, do enunciado pela camada visível de determinada cultura. Nos ateremos agora a três exemplos:

i. "*Easy Rider*"

Cifrada balada folclórica que remonta quiçá à Guerra da Secessão (1861-65), "*C. C. Rider*" (atualizada, modificada, continuada em "*See See Rider*" e "*Easy Rider*", ao gosto das décadas, contextos rurais/urbanos e gêneros musicais diversos) é exemplo - junto a "*Salty Dog*" e "*Candy Man*" - de poderoso *signifying erotic blues*. Durante a Guerra, C.C. referia-se a um *Cavalry Corporal (Cabo de Cavalaria)* que, nos primeiros registros da canção (JOHNSON, 1927), foi responsável por separar uma mulher de seu amante soldado (ou era ele o próprio):

"C.C. rider, see what you have done,/ Lord, Lord, Lord, C.C. rider, see what you have done, / You've made me love you, now my man has gone". ("Cavaleiro viajante, veja o que você fez,/ Você me fez amá-lo, e agora meu homem se foi.")

¹⁵⁷ Charley Jordan "*Hungry Blues*": "*Let me get out on the street baby, Lord and see/ what I can do, (2x)/ Well I don't mind being hungry, but my baby shell/ be hungry too/ Now today is Thursday, let's all give a helping / hand (2x)/ I'm talking to all you girls, oh that's got a hungry/ man"*) (grifos meus).

¹⁵⁸ Geertz recorre a Ryle, onde são analisadas de várias formas as contrações de uma pálpebra: a linguagem, comunicação, informação, entendimento estabelecido a partir das piscadelas e seus efeitos e significados captados, segundo códigos culturais já estabelecidos e aceitos. A *descrição densa* é interpretativa: interpreta o fluxo do discurso social, aquilo que está oculto pela epiderme dos atos.

"*Riding*" (*montar, cavalgar*), secular eufemismo idiomático negro para o sexo e mais antiga e comum metáfora para *prazeres do amor* usada pelo blues (DEVI, 2012¹⁵⁹). Um *cavaleiro* ("*rider*") é parceiro sexual masculino, amante constante (assim como "*pony*" e "*mare*" - *pônei* e *égua* - são extensões naturais da mesma imagem). Em 1924, reformulando o terceiro verso, Ma Rainey se dirigia ao "*See see Rider (...)**You made me love you, now your gal has come*". ("*Senhor, Senhor, Senhor Faça-me amar você, Você me fez amar você, agora sua garota chegou*"). Interessante notar que no vernáculo branco existe forte tendência para o *cavaleiro* ser masculino. Já entre os *bluesmen* ocorre a permuta com a parceira como figura do discurso, ela mesma se tornando "*o cavaleiro*", o que faz sentido, dado que no uso afro-americano, "*cavaleiro*" pode ser usado para significar um amante de ambos os sexos (DILLARD *apud* DEVI, 2012).

Já em "*Easy Rider*" ("*o cavaleiro fácil*") acontece a adição de adjetivo descritivo, passando a designar, na gíria afro-americana, *alcoviteiro, amante, cafetão* (também chamado "*roller*") ou *gigolô* (ULANOV, 1957), ou ainda, ao homem cujos movimentos sexuais são fáceis e satisfatórios (JOHNSON, 1929), sendo que "*easy*", sozinha, carrega o significado de uma pessoa infiel e desonesta e, para a mulher, seria uma expressão que denotaria admiração (DEVI, 2012)¹⁶⁰.

Nos atendo às *piscadelas*, tem-se ainda que "*easy rider*" designava também a guitarra pendurada nas costas do *bluesman* andarilho. É indicativo da importância afetivo-material da guitarra para este que o termo "*easy rider*" tenha sido amplamente aplicado pelos primeiros *bluesmen* aos seus instrumentos e, embora isso derivasse em parte do fato de que a guitarra era facilmente carregada por uma correia pendurada às costas do cantor, o uso de um termo

¹⁵⁹ "*I wonder where my easy rider's gone*" tornou-se mesmo uma antiga e muito disseminada expressão vocabular entre negros do Sul: quando WC Handy compôs "*Yellow Dog Blues*" (1915), se apropriou dessa frase, por perceber o uso generalizado de "*easy rider*", assim como a existência de várias canções folclóricas baseadas nesse tema. A canção fala de um *jockey* que abandona seu cavalo de corrida e volta para o Sul, deixando este a perguntar "para onde foi meu cavaleiro fácil?". Aparentemente simplória e brejeira, daí seu sucesso no Norte (não por acaso foi também um *hokum* de 1913), a música trazia camadas de simbólicos significados profundamente enraizados em fontes folclóricas, afetivamente compreendida pelos negros do Sul, onde fez enorme sucesso. Para Johnson (1929), "tratou-se de uma interessante circunstância conectada a esta expressão que iluminou a questão de como significados *vulgares* se transformam canções folclóricas em *arte*" (p. 16, grifos meus).

¹⁶⁰ E a utilização da metáfora não pára: usar um preservativo é "*riding with the saddle on*" (*andar selado*). Se uma mulher faz sexo com vários homens seguidos, em fila, ela está "*riding the train*" (*andando de trem*) e seu último parceiro é "*the caboose*" (*o vagão*). A metáfora de *montar* no blues manteve-se mesmo com a tecnologia, sendo usada para representar os melhores "passeios" ("*rides*") atualizada em comparações automotivas: "*When my baby go to bed, it shines like a morning star/ When I crawl in the middle, it rides me like a Cadillac car*" ("*Scarey Day Blues*", Blind Willie McTell, 1931).

amplamente aplicado a um amante indicou relação afetivo-sexual de proximidade entre músico e instrumento, amplamente confirmado por registros vários (em performances erotizadas; pela forma do violão se assemelhando ao corpo feminino; BB King nomeando "Lucille" a sua guitarra etc. - ver **Capítulo 2**). Enfim, tem-se aqui um *cavaleiro* bem distante do exaltado nas narrativas do amor romântico, mais para "(*I'm Your*) *Hoochie-Coochie Man*" ("eu sou sua melhor foda").¹⁶¹

ii. "*Eyesight to The Blind*"

Quando Sonny Boy Williamson canta e toca "*Eyesight to The Blind*" (1951):

"Me lembro de uma sexta de manhã/ Nós dois deitados de través na cama/ do lado, um homem aos gritos/ 'fique assim, não se mexa/ e, mais calmo, diz/ 'Oh, céus! Tão linda, é linda demais/ e o Estado inteiro está sabendo/ como você é elegante/ é só ela começar a andar/ e faz um cego ver na mesma hora/ (...)Toda vez que ela começa a amar, os surdos mudos começam a falar"¹⁶²

procede uma (aparentemente simples) descrição erotizada, imaginativa e entusiástica de uma mulher espetacular. Mas, a função e significação desse clássico do blues elétrico ganham *densidade* quando *interpretados* por *ouvidos nativos*: em etnografia no Delta do Mississippi (terra do gaitista, cantor, compositor e performer Sonny Boy), Ferris (*apud* MULLER, 1975) ouviu de um "nativo" a evocação espontânea da canção quando este acabava de descrever a opressão sofrida pelos trabalhadores agrícolas negros:

Vá e conte para todo mundo como o Estado nos trata aqui. Sonny Boy (...) dizia na época: '*Você é linda e o Estado inteiro está sabendo como é elegante*'. Entende o que isso quer dizer? Nós precisamos nos defender contra os brancos. Quando um negro canta: '*Digo que você é linda e o Estado inteiro está sabendo como é elegante*', isso significa para os afro-americanos: é verdade para nós todos. E sabe o que acontecia quando Sonny Boy cantava isso? Os cegos passavam a ver! (p. 164).

¹⁶¹ Cabe destacar ainda que "*riding*" também penetrou na esfera sagrada: é usada religião *voodoo* para representar possessão divina. Nas cerimônias, o *priest* ou sacerdotisa invocam, com oração, dança e oferendas, *spirit-gods* chamados *loas* para possuir ou "*cavalgar*" ("*mount*") membros da congregação. Um *loa* descerá para montar o corpo do adorador que conseguiu alcançar estado de prontidão para a união extática com o divino. Diz o provérbio haitiano: "Grandes deuses não podem cavalgar pequenos cavalos" ("*Great gods cannot ride little horses*"). E a ideia de deidade "montando" ("*riding*") um adorador teve sua continuidade nas igrejas cristãs afro-americanas, onde o *shout* "solte a carruagem e me deixe andar!" ("*Drop down chariot and let me ride!*") era muito ouvido, assim como "Cavalgue!" ("*Ride on!*") ou "Cavalgue, Rei Jesus!" ("*Ride on, King Jesus!*"), o que tornou "*right on!*" uma declaração de aprovação ou entusiasmo (retomaremos mais adiante essa relação *sagrado* e *profano*).

¹⁶² ver **Letras**

Interessante auferir daí que esta *signifying song* opera curioso caminho: enquanto canção "sabidamente" *erotizada* – quando adensada sua primeira camada hermenêutica –, ela traz ainda em seu discurso codificado a possibilidade de interpretação *política*, da evocação de um orgulho étnico identitário subliminar, por parte de um interpretante "de dentro" (do "nativo" para o antropólogo). Mas é bom pensar: se *expressão* é tal como uma *arquitetura de vários níveis* (**Capítulo 2**), que origina série de categorias de diferentes ordens e hierarquias, nessa canção não caberia igualmente uma *hierarquia semântica*, pois todos os elementos discursivos estão em interação e contribuiriam para muitas *leituras* possíveis. Se o objeto da antropologia é uma *hierarquia de estruturas significantes* (GEERTZ, 1989), em termos dos quais *tiques nervosos, piscadelas, imitações e ensaios de imitação* são percebidos e interpretados (e sem os quais de fato não existiriam), tais estruturas sobrepostas de inferências que poderiam guiar na busca à compreensão e interpretação, teríamos aqui de fato um alargamento ainda maior do discurso humano: mais do que tentar tornar-se um *insider*, o etnógrafo dialogou com o "nativo" e descobriu novas leituras possíveis.

iii. "*Mustang Sally*"

Outro clássico, agora da *soul music*, "*Mustang Sally*" (Wilson Pickett, 1966). Na realidade, a canção de Sir Mack Rice é originalmente um *r'n'b* de 1965 (estrofes de três versos com estrutura AAB e 24 compassos). A princípio, então, tratar-se-ia de mais um exemplo do *continuum blues-r'n'b-soul*, (defendido por *bluesmen* como BB King [RITZ, 1999]). No entanto, e adensando novamente descrição e audição, esse tema repleto de significações maliciosas, algum moralismo e com reiterada utilização da metáfora "*ride*" tem longa e curiosa história:

*"Mustang Sally, think you better slow your mustang down (2x)/ You been running all over the town now/ Oh! I guess I'll have to put your flat feet on the ground/ All you want to do is ride around Sally, ride, Sally, ride (3x)/ (...) Now you come around signifying a woman, you don't want to let me ride/"*¹⁶³

A canção, que tematicamente teria começado com uma *joking relationships* (MAUSS, 1979) entre músicos de *r'n'b* (sobre carros e virilidade) durante uma gravação, inspirou-se na peça folclórica afro-americana "*Little Sally Walker*", jogo infantil de dança que remonta à

¹⁶³ ("*Mustang Sally, acho melhor você manear (2x) / Você está correndo por toda a cidade agora / Oh! Eu acho que vou ter que colocar seus pés no chão/Tudo o que você quer fazer é "andar" por aí, Sally, "andar", Sally, "andar" (3x)/(...)Agora você aparece com signifying, e não quer me deixar "andar"...*).

escravidão e que, por seu turno, é uma adaptação de "*Sally Sally Water*", canção folclórica de núpcias da Inglaterra, coletada no século XIX. O curioso é que, mesmo sendo uma peça infantil, "*Little Sally Walker*" não é menos maliciosa: "*Little Sally Walker/Sittin' in a saucer,/Cryin' for the old man/To come for the dollar./Ride Sally Ride /Put your hands on your hips, Let your backbone slip,/ah, shake it to the east,/Ah, shake it to the west,/Ah, shake it to the very one/You love the best*".¹⁶⁴

Como comentou Courlander (1963), a canção tem letra sofisticada

que aparenta ter sido *filtrada* por grupo etário mais velho. O significado das primeiras linhas não é prontamente aparente, mas as que seguem são voltadas para posturas e movimentos de dança que foram desaprovados em comunidades negras *bem casadas*. No jogo um parceiro escolhe a atividade: uma pessoa em pé na frente do grupo passa pelos movimentos indicados pelas instruções (muitas vezes com um entendimento que desmente sua pouca idade), "*shaking*" em direção ao membro escolhido do sexo oposto (p. 157).

Richmond (1970) faz ponderação pertinente sobre a inteligibilidade das *signifying songs* folclóricas estar condicionada a uma questão também geracional, para além do vínculo cultural e social específicos. Para o folclorista, muitos jovens não reconhecem a *significação* de muitos de seus cantos de jogos infantis e de dança, pois estes descendem, em sua maioria, de canções entoadas por adultos e

embora seja injusto qualificá-los de versões corrompidas, é no entanto verdade que os *mal-entendidos* parecem ter contribuído, mais do que qualquer espécie de imaginação criadora, para a sua forma presente (p. 129, grifo meu).

Ele ilustra o argumento afirmando que os cantos dos jogos infantis estão repletos de palavras e frases criadas por processo afim de etimologia popular, no qual o familiar é substituído pelo não-familiar; cantos que acompanham danças foram truncados e estrofes de instruções de dança envolveram de/ou foram substituídas por/ estrofes que eram outrora parte essencial do canto. "*Mustang Sally*" seria então mais um e muito interessante exemplo de mal-entendido produtivo: encontro de idéias que, embora diferentes, possuem semelhanças que permitiriam a continuação da conversação e, por isso mesmo, fazem com que o mal-entendido seja produtivo (VELHO, 1997).

¹⁶⁴ ("*Pequena Sally Walker/Sentada em um pires /Chorando pelo velho/Veio pelo dólar./Passeie Sally Passeie/Coloque suas mãos nos quadris, Deixe sua espinhela escorregar,/ah, agite para o leste,/Ah, sacuda para o oeste,/Ah, agite onde está/Você ama o melhor*").

*I ain't here to try to save your soul, just want to teach you how to save your good jelly roll*¹⁶⁵

"cantar blues é o mesmo que estar sentado no inferno pedindo socorro" (Mahalia Jackson, "rainha" do Gospel)

"blues para mim é como o spiritual, quase sagrado. Quando canto blues, ele vem do fundo do coração tanto quanto uma oração"(Alberta Hunter, cantora de blues)

Por fim, temos que a relação semântica aparentemente incoerente entre música sagrada e profana, em que tantos empréstimos vocabulares acontecem, têm sua razão de ser (ver mais em **Capítulo 4**). Mais do que um dos elementos formadores do blues, a música religiosa caminhou *pari passu* a esse, num processo de retroalimentação tão complexo quanto rico e problemático, confusão para artistas, público e analistas¹⁶⁶. Os empréstimos em vias de mão dupla abundam: os *negro spirituals* "Nobody Fault but Mine", "Lord, I Just Can't Keep from Crying" e "Dark Was the Night" (esta entoada sem palavras) e o *gospel* "Precious Lord Take My Hand", são blues estruturalmente convertidos, em pura afinidade orgânica (Ver Stearns, 1964 e Berendt, 1975).

Esse mesmo blues profanou muitos originais *negro spirituals*, como o reformulado "How Long, How Long Blues"; "Minnie the Moocher" ("Mariazinha, a Vagabunda") e "St. James Infirmary", blues mundanos e vulgares que falam de degradação, doença venérea, vício e morte, retiraram a harmonia e/ou parte da melodia do redentor "Hold On, Keep Your Hand on the Plow" ("Vamos, agarre Firme o Arado"). Já o último *chorus* de "St. Louis Blues" deve muito de sua melodia às exortações de Lazarus Gardner, célebre presbítero, que inclusive muito se aproximava do *holler* (STEARNS, 1964). Por fim, Willie Dixon: compositor pródigo em apropriar-se de temas folclóricos, populares e religiosos: "My Babe" veio do *gospel* "This Train".

¹⁶⁵ ("Eu não estou aqui para tentar salvar sua alma, só quero te ensinar como salvar seu bom rolo de geléia") ("Preachin' The Blues", Bessie Smith, 1927).

¹⁶⁶ Para Chase (1957), se pensarmos musicalmente os antigos *negro spirituals* como manifestação folclórica afro-americana no canto coral, coletivo, enquanto o blues, no canto solo, podemos pensar também num *continuum* poético: de um homem ou mulher, sozinhos, cantando um *spiritual* para mitigar sua dor/desejo, mesmo sem palavras, em forma de vocalizes, sussurros e gemidos; desse canto solitário, que não buscava apenas consolo, mas também extrair prazer e beleza, surgiu o blues.

Muitos *bluesmen* associaram blues à música religiosa negra. Enquanto que para Big Bill Broonzy "todo cantor de blues que conheço cantava *spirituals* antes de cantar blues...", para T-Bone Walker os blues tinham débito para com a igreja:

O primeiro *boogie woogie* que ouvi ao piano foi quando entrei pela primeira vez numa igreja (...) no Texas (...) ele era cantado ali como uma variante do blues (...) o pregador costumava pregar num tom de blues"¹⁶⁷

E não seria diferente com o nascente jazz, como atesta o veterano banjolinista Bud Scott sobre outro criador: "Buddy Bolden ia à igreja todo domingo e era lá que buscava as ideias para o seu jazz" (BERENDT, 1975, p. 135).

Essa linha tênue que separa o religioso do secular alcança o paroxismo em Bessie Smith. A celebrada *classic blues singer*, que a despeito de bons *signifyings* teve sua "*Empty Bed Blues*" censurada, "*para preservação da moral*", foi a mesma que gravou "*Preachin' Blues*" ("*Pregando o Blues*"). Não era incomum sua audiência emitir a sensação de estar participando de cerimônia religiosa ao ouvi-la cantar; e não raro gritavam "amém" quando ela terminava um... blues. Lembra o guitarrista Danny Baker:

para as pessoas que iam muito à igreja antigamente nos estados do Sul, como eu o fazia, não havia grande diferença entre o canto de Bessie e o de um *preacher* ou evangelista (*apud* BERENDT, 1975, p. 135).

As permutas, empréstimos e apropriações várias prosseguiram por décadas. Uma razão para isso, aponta Berendt (1975), seria o fato de existir debaixo de toda música afro-americana sólida base de similaridade, cerne tradicional comum, que faz da função social o único meio de separar um gênero do outro¹⁶⁸. Blues e música religiosa podem por vezes distinguir-se apenas pelas palavras: frase célebre, atribuída ora Bobby Bland, Ray Charles ou a James Brown (quase um *mitema*) diz que o blues (ou *soul*) e os *negro spirituals* (ou *gospel*) são a mesma coisa, bastando trocar "*Oh, baby*" por "*Oh, Lord*". (Um então jovem) BB King relembra, em feliz tradução ao português:

¹⁶⁷ ELRICH, 1977, p. 104; STEARNS, 1964, p. 116; e BERENDT, 1975, ps. 132-135.

¹⁶⁸ Ainda Berendt: não por acaso, o jazz emergiu de sólida base *bluesy* e sacra, retribuindo com elementos estruturais ao desenvolvimento deste último nos anos 1930; nas décadas seguintes, foi a vez de uma nova geração do blues, jazz e rock beber em fontes sagradas, um *continuum* e retroalimentação digno de nota na música popular ocidental. Keil (1966) aventa mesmo que a *gospel music* teve papel tão ou mais importante no desenvolvimento do moderno rock, pop e jazz do que o próprio blues: ele contabiliza que na Chicago - *capital* do blues - de 1960's existiam pelo menos 40 igrejas para cada local onde se tocava blues ou jazz, ou seja, o jovem negro tinha 40 vezes mais chances de ouvir gospel do que blues...

'Cante aqueles blues, filho', pede o mesmo homem que antes elogiou meu *gospel*. Já é tarde, eu continuo o mesmo, ele também; a única diferença é que 'meu Senhor' transformou-se em 'meu amor' (1999, p. 62).

Resta-nos, por fim, uma ressalva: *bluesmen* não criaram suas canções e poesias para pregação e difusão da ideologia religiosa, mas para expressar questões individuais - infortúnios ou regozijos - à outras pessoas que compartilham experiências semelhantes e entendimento do mundo. Existem diferenças de motivação e intenção entre um cantor de *gospel* e o de blues: este, ao apresentar cosmovisão que incorpora a crença no sobrenatural não-cristão impede assim que sua música seja explicitamente *religiosa*, motivo pelo qual o blues sempre se apresentou um tanto suspeito para cristãos fielmente dogmáticos, que não se furtaram de chamá-lo "música do diabo", assim como "herética" muito da poesia cantada. De fato, *bluesmen* se apegaram a ampla gama de crenças populares compartilhadas com a população mais ampla de ascendência africana: "*Hell Hound on My Trail*" (1937), um dos maiores sucessos de Robert Johnson, descreve sua experiência de perseguição por feitiçaria; já em "*Devil Got My Woman*", Skip James (1931), apenas toma emprestado um símbolo cristão para expressar que sua mulher estava sob feitiço (Kubik [1999] chama atenção para o fato de palavras como "*devil*" e "*woman*" sempre coincidam com a *upper blue note* [*the flatted 7th*] - ver **Capítulo 2**).

Outra peça emblemática é "*I'm Your*) *Hoochie Coochie Man*" (1954), em que Muddy Waters se orgulha de sua boa fortuna e efeito sobre as mulheres graças ao auxílio sobrenatural do *hoodoo* e de seus artefatos mágicos, como o *mojo* (uma resignificação do *voodoo* afro-americano, o *hoodoo* e seus elementos componentes, assim como a canção, serão retomados nos capítulos seguintes), uma representação musical da crença no sobrenatural como agente realizador de desejos mundanos, materiais, como sexo e poder. A canção, *testamento de auto-mitificação* ("Eu sou sua melhor foda" - MAZZOLENI, 2012), transformou Muddy num dos maiores *hoodoo bluesman*¹⁶⁹ ao ajudar a moldar a imagem do performer como *rei do blues da testosterona*, ameaçadoramente viril.

¹⁶⁹ Em que pese confirmar a eficácia (simbólica) dos poderes do *mojo* e outras conjurações e de nunca se furtar de performá-la, Muddy foi sempre ambíguo quando confrontado por autores brancos: "Quando você está escrevendo músicas que vem daí (Delta do Mississippi), não dá pra deixar de fora alguma coisa sobre essa coisa do *mojo*; porque é nisso que os negros realmente acreditavam naquela época (...) e até hoje (*circa* 1980). Quando você toca o velho blues como eu, não consegue sair de perto disso (...) Se algo como um *mojo* fosse bom, você teria que ir até a Louisiana para encontrar um. Onde estávamos, no Delta, eles não podiam fazer nada, eu penso que não. E de jeito nenhum eu posso sacudir meu dedo para você e fazer você latir como um cachorro, ou fazer rãs e cobras pularem para fora de você. *Bullshit. No way*" (PALMER, 1982, p. 97-98).

Significando o blues

Se a música se revela ferramenta sobretudo relevante na afirmação identitária do afro-americano, a relação entre música e *signifying* é aspecto deveras interessante na busca pela compreensão da construção dessa identidade: um processo histórico-cultural de percepção, interpretação e elaboração do mundo, a partir de arbitrária, violenta e assimétrica realidade contextual imposta, primeiro na condição de escravo e depois como liberto, quando houve a maturação do blues, decerto o gênero que melhor representa a relação *música* e *signifying*, sendo este sobretudo uma estratégia de sobrevivência num ambiente hostil em que falar um discurso cifrado e se comunicar em linguagem codificada foi estratagem para burlar o *outro* opressor desde cedo; e também mais adiante, quando o negro se viu na complexa e difícil tentativa de inserção social, política e econômica, em que essa ambigüidade se manteve enquanto estratégia.

O blues, portanto elemento fundacional da cultura musical afro-americana para a construção identitária, que se encontrava inicialmente como expressão vernacular individual (*do* bluesman/blueswoman) e coletiva (*para a* comunidade), se veria em disputa no *campo artístico*, ou seja, num contexto cultural *existencial* e também *mercadológico*: de *música folclórica e tradicional* feita inicialmente *por e para* negros, alcançando como *canção popular* palcos e mercados maiores e heterogêneos, chegando ao consumidor branco. Sua linguagem discursiva, vernacular e codificada, que serviu para escapar de censuras e entendimentos por parte de *senhores* brancos, foi providencial para lidar com a indústria do entretenimento (palco, rádio, cinema e gravadora), e assim tentar manter sua integridade. O blues se viu também em disputa interna, na busca de aceitação, credibilidade e convivência com outras estruturas e atores socioculturais afro-americanos, como a Igreja e setores da classe média urbana, um processo relacional que se mostra tão complexo e profundo quanto instigante e enigmático. Como diria Muddy Waters, em puro *signifying*: "*If you wants to know about the Blues, you got's to go back to the church*"...

CAPÍTULO 4

"ROCK ME BABY, ROCK ME ALL NIGHT LONG": DANÇA

"Há muitas definições de dança mas, por motivos de comparações transculturais, a dança pode ser proveitosamente conceituada como um comportamento humano propositado, a partir da perspectiva do dançarino (habitualmente partilhada pela sociedade a que ele ou ela pertence), intencionalmente rítmico e com sequências culturalmente padronizadas de movimentos não-verbais do corpo que não os das atividades motoras ordinárias, ou seja, motilidade que tenha valor intrínseco e estético. A dança existe em três dimensões: de espaço, uma de tempo e outra no reino da imaginação" (HANNA, 1999)

"Que desta negra gente em festa rude, endoidece o lascivo movimento" (Francisco Manoel de Melo, 1655)

Categoria pouco explorada na historiografia do blues mas, curiosamente, vital ao gênero, a dança esteve presente desde seu início, chegando mesmo a confundir-se com ele, aurora que trazia repertório de canções ritmadas/animadas para dança em festas campais e *juke joints*. O blues (como o samba brasileiro) poderia mesmo ter nascido como *ritmo*, antes de virar *gênero* musical, com seus vários *estilos*¹⁷⁰: porcentagem significativa dele foi, desde o início e na realidade, música de baile para diversão, quando pioneiros *bluesmen* aproveitavam as colheitas e se dirigiam aos vilarejos onde trabalhadores tinham alguns *pennies* tilintando nos bolsos, cantavam e tocavam, pés marcando cadência, *orquestra de dança* de um músico só (ERLICH 1977; BASTIN, 1990; DEVI, 2012). Intrinsecamente ligadas ao blues e desenhadas ainda no contexto escravocrata (*plantation dances*), danças folclóricas seculares foram atualizadas e resignificadas ao contexto do entretenimento popular, *continuum* com futuras *blues dances*, base do blues como entretenimento¹⁷¹. Existiam ainda elementos coreográficos ligados à dança ritualística ou religiosa e grupal que, após a Emancipação, também adquiriram identidade mais secular e individual/de par e, consequentemente, mais associada a expressões da sexualidade. E é sobre esse processo, além da estrutura, função e significado, que tentaremos tratar no capítulo que se inicia.

¹⁷⁰ Para uma discussão sobre as diferenças entre gênero, estilo e ritmo musicais ver <http://anacruse.com.br/sobre-ritmos-generos-e-estilos/>

¹⁷¹ Para Perls (*apud* O'NEAL, 1990), blues é música para dançar, de Willie Brown a James Brown: tudo é música para dançar e tudo é blues, o que faz a diferença é o estilo, porque os estilos sempre mudam.

Por que(m) dançam as gentes (como dançam? o quê é dança, afinal?)

Ao examinar o significado (erótico) da dança no blues, talvez seja apropriado antes considerar o contexto do processo do conhecimento antropológico sobre ela. Enquanto manifestação cultural, a dança curiosamente está para a Antropologia como o blues para a Musicologia: ambos ocuparam, por longo tempo, papel de coadjuvantes, apêndices, enquanto objetos de investigação/interesse¹⁷². Aquela mereceu alguma atenção já nos primórdios da disciplina (Tylor e Frazer – ver CAMARGO, 2008), mesmo que de modo periférico ou condescendente (e etnocêntrico, evolucionista e universalizante); ou, ainda que particularista e culturalista, pouco aprofundado (BOAS *apud* KEALIINOHOMOKU *apud* KAEPLER, 1978)¹⁷² ou limitado a postulados estrutural-funcionalistas (RADCLIFFE-BROWN *apud* KEESING, 1961) e funcionalistas (MALINOWSKI, 1979; EVANS-PRITCHARD, 1928).

A busca sobre a *função social* da dança surge com Malinowski (1929), quando aborda o contexto e faz injunções e articulações com a vida social; e com Evans-Pritchard (1928): ao abordar a *dança da cerveja* entre os azande, procura revelar funções políticas, econômicas, afetivas, estéticas, expressivas, religiosas e sexuais do evento, sobretudo entre jovens, momento liminar de sedução, exibição, distinção, transgressão e erotização socialmente controladas. Curioso notar que ambos atentam ao fato de que as situações sexuais da dança não são muito óbvias ao observador externo: são códigos sutis, subjetivos e vagos, só revelados *in loco*, quando o etnógrafo adensa camadas de conhecimento do grupo (no *sangue e na carne*, diria Malinowski)¹⁷³.

Para Evans-Pritchard (2014), a dança (entre os azande) é atividade social desenvolvida por pessoas que têm entre si laços de associação e experiência comuns baseados na proximidade residencial, laço reforçado por sentimentos de parentesco e outras forças socializadoras (ele descreve que as pessoas vêm de todas as partes para encontrar amigos, amantes e parentes; para dançar, fofocar e brincar; que mães trazem bebês, sendo a dança a

¹⁷² Ao se perguntar qual o valor da dança na *sociedade primitiva*, as necessidades que satisfaz e o papel desempenhado, Evans-Pritchard (2014) constata já em 1928 que relatos etnográficos disponíveis pouco informam sobre a *sociologia da dança*, que esta ocupa lugar secundário, injusto à sua importância social, sendo descrita sem referência ao contexto de existência na vida nativa, abordagem que desconsideraria portanto muitos problemas e, principalmente, ocultaria sua *função social*: "A dança possui também funções psicológicas e fisiológicas reveladas apenas por uma descrição acurada e plena. Trata-se essencialmente de uma atividade coletiva, e não individual, e devemos explicá-la, portanto, em termos de (...) seu valor social". (p. 21) Esse pouco caso foi analisado em Kaeppler (1978).

¹⁷³ E, se foi só na década de 1920 a dança digna de estudo acadêmico, foi nos anos 1950 que começou-se a pesquisar elemento-chave dela, a comunicação não-verbal (HANNA, 2002): quanto mais se aprendia sobre dança como meio de enviar/receber mensagens, a divisão tradicional mente/corpo sucumbia, ganhando ênfase a fusão físico/emocional/cognitivo na dança.

"primeira ocasião de introdução de um indivíduo em uma sociedade bem mais ampla do que seu pequeno grupo familiar" [p. 33]).

Ele recorre a Radcliffe-Brown na tentativa de *formulação geral* que abarcaria todas as danças em todas as comunidades, distinguindo-se suas funções específicas em diferentes grupos e ocasiões¹⁷⁴. Entre as análises enumeradas, destaca as que vão do individual/orgânico ao coletivo: a dança seria atividade comunitária na qual toda a personalidade individual do dançarino é envolvida pela inervação de todos os músculos do corpo, pela necessária concentração da atenção e pela ação dos *sentimentos pessoais*; na dança, toda essa personalidade do *indivíduo* submete-se à ação exercida pela *comunidade*: ao mesmo tempo que se vê coagido e constrangido *por* dançar (tanto pelo *costume* como pelo *ritmo*), ele se submete a essa atividade coletiva, sendo reforçado positivamente graças a exultação e energia *liberadas e aprovadas*, reforçando assim sua *autoestima social*. Evans-Pritchard ratifica Radcliffe-Brown:

Certamente, o ritmo e o costume influenciam o indivíduo a tomar parte na dança. Em certo grau, o dançarino é compelido a coordenar suas ações com aquelas dos outros dançarinos e esta coordenação constrangedora se torna agradável. Há também a tendência ao aumento da boa vontade e para a produção de um sentimento de *concordia* (p. 35).

A dança, sobretudo, *traz à baila* o sistema muscular e sensorial do dançarino e produz nele excitante sentimento de vaidade, sendo todas estas experiências intensificadas por serem expressas coletivamente. Isso nos remeteria às "técnicas corporais" de Mauss (2003), quando o uso que as pessoas fazem de seus corpos se relaciona diretamente com a sociedade onde estão inseridas, quando os modos pelos quais "os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo" (p. 401). Ainda em Mauss, temos a ideia de *habitus*, aquilo que é adquirido e sublinhando culturalmente e que não existe de maneira natural nos atos corporais de um adulto: trata-se da prevalência da educação sobre os atos corporais, que devem portanto ser analisados não apenas sob pontos de vista biológicos e psicológicos, mas também sociológicos, sob a perspectiva do "homem total" (p. 405). Seriam quatro os princípios para classificar o conjunto das técnicas do corpo, nos interessando aqui entender os termos de sua transmissão, levando em consideração as *tradições* que os

¹⁷⁴ Para Radcliffe-Brown (KEESING, 1961), reuniões para festejos, cerimonial e *dança* contribuiriam à manutenção da *estrutura social* e das inter-relações definidas entre indivíduos, para a *integração social*.

impõem¹⁷⁵, assim como perceber o corpo como representante de um momento histórico que envolve diferentes agentes e uma mediação de interesses em constante alternância. Temos ainda de *habitus* que eles não variam somente com os sujeitos e suas *mimeses* (BOURDIEU, 2006), variam principalmente

com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição (MAUSS, 2003, p.404).

Salto apreciável ocorreu quando gerações seguintes de antropólogos dialogaram com a Etnomusicologia e a Dança sobre a presença da concepção de *arte* e *estética* como categorias nativas¹⁷⁶ e sobre a *funções, significados*¹⁷⁷ e *usos* da dança. Para Zemp (1998), dança e música são herança cultural de um povo, poderoso vetor de, entre outros, identidade étnica e sexual: no caso das minorias étnicas, servem para reforçar o tecido social no interior do grupo, esteja este ameaçado ou não de assimilação (ou *integração* - HAZZARD-GORDON, 1983), e para consolidar a identidade particular no seio da sociedade dominante (ou mesmo em oposição a esta: afro-americanos criam pelas danças identidades particulares de diferentes grupos, rurais/urbanos, sulistas/nortistas, mas também enquanto povo unificado face à população branca).

A dança é potencialmente poderosa para a compreensão da estrutura profunda de uma sociedade porque se assemelha à linguagem verbal (sendo *linguagem* compreendida com um sistema pelo qual se comunicam/expressam ideias, sentimentos e emoções): ambas têm *vocabulário* (passos e gestos), *gramática* (normas para juntar o vocabulário) e *semântica* (mecanismos para expressão e codificação de múltiplos significados simbólicos; tem sequências intencionalmente rítmicas e culturalmente influenciadas de movimentos corporais selecionados iguais ao que uma pessoa escolheria em sequências da linguagem verbal - HANNA, 2002).¹⁷⁸

¹⁷⁵ Outra forma de classificação sugerida é a enumeração das técnicas em função do trajeto de um indivíduo no decorrer da sua vida, como as técnicas do nascimento à idade adulta, sendo que Mauss localiza a dança como técnica corporal de atividade e movimento ligada à fase adulta, quando temos que a dança entre os afro-americanos é ensinada como valor identitário étnico já em criança (HAZZARD-GORDON, 1983).

¹⁷⁶ Sobre a discussão *arte e estética* ver Kaeppler (1978), Blacking (1983) e Camargo (2008).

¹⁷⁷ Hanna (1999) traz alguns mecanismos simbólicos de transmissão de significado na dança, quando cada maneira de formar mensagens pode ser parte do legado partilhado pelo grupo.

¹⁷⁸ Gell (*apud* Blacking, 1983) afirma não saber o que é "dança", enquanto fenômeno humano geral: "talvez, interlinguagem, com a qual pessoas codificam intenções estratégicas, especificamente, em movimentos que diferem de seus movimentos em contextos de não dança (p. 77)". Pequenas - compara Blacking - variações de

Mas a linguagem do corpo através da dança pode conduzir uma comunicação de impacto mais imediato do que o verbal, na explicação da sexualidade e modelagem do papel sexual, pela atenção que atrai ao movimento, pelos fatos significados que se multiplicam, pelo ataque multisensorial composto de variáveis que mudam atitudes e opiniões (HANNA, 1999): a dança é, principalmente, uma linguagem das *emoções*, expressão formalizada de sentimentos, organizados de forma a ter efeitos mais amplos e maiores sobre a ação humana (BLAKING, 1983).

Ainda sobre *emoções*: em que pese nesse nosso estudo buscarmos uma compreensão do blues a partir de categorias que percebo pouco prioritárias ao universo antropológico (*dança, sexualidade e erotismo*), tem-se que outra delas - as *emoções* - possui história e cronologia pelo menos bem perceptíveis¹⁷⁹. Rezende e Coelho (2010) lembram que o processo de construção das emoções como objeto das ciências sociais é longo, remontando de fato aos seus primórdios e pioneiros como campo de saber autônomo. No entanto, acrescentam que, embora o tema figure nos trabalhos de muitos, sua aparição se dá com frequência de forma secundária, coadjuvante:

A presença dos afetos foi sempre notada como parte da dinâmica da vida social, sem que contudo a eles se dedicasse atenção como objeto autônomo de investigação. Por trás disso estava o *status* dúbio das emoções: embora se tornassem elementos da interação social, eram vistas como fatos "naturais", realidades psicobiológicas que já eram dadas *a priori* e modificadas até certo ponto pela socialização em uma cultura específica. Mais ainda, eram consideradas também fenômenos subjetivos, individuais e particulares, mesmo que as sociedades

ênfase, entonação, ordem das palavras e até mesmo a direção da fala, bem como a paralinguagem (como pistas não verbais), não estão dissociadas da gramática da palavra, mas podem transmitir mudanças de significado que não são menos significantes do que as mudanças ocorridas pela mudança de sintaxe (mais nos **Capítulos 1 e 5**). Complementa Hanna (1999) que muita comunicação não-verbal culturalmente padronizada se acha além da consciência e, do modo semelhante, na produção e apresentação da dança há significação "oculta", com mensagens tácitas ou insinuadas.

¹⁷⁹ Para elas, Durkheim contribuiu de veras na mudança dessa perspectiva ao operar importantes elaborações na direção de tornar as emoções elementos sociais: apesar de tratá-las como estados subjetivos e não sociais, mostrou como existem sentimentos que são produzidos socialmente - nas relações sociais - e que têm efeitos significativos para as interações e à coletividade de modo amplo. Essa ambivalência em torno do estatuto das emoções, no entanto, teve longa sobrevida no desenvolvimento das diversas escolas antropológicas: "esse quadro de atribuição de um espaço menor na teoria social, por conta de sua representação como elementos de natureza psicobiológica (cuja marca social residiria apenas na regulação de sua expressão por regras sociais) persiste por várias décadas" (p. 14). Elas elencam alguns nomes das escolas britânica, americana e francesa (Radcliffe-Brown, Benedict e Mauss, respectivamente) como investigadores das regras e formas coletivas de expressão dos sentimentos, seja explorando seu papel ou *função social*, seja comparando *padronizações culturais* distintas das emoções: "ainda percebemos nesses autores uma visão ambígua da emoção, que ora é pensada como um estado interno, subjetivo e não social, ora resultaria de situações sociais, sendo assim de ordem social." (ps.14 e 15). A exceção caberia a Mauss (1979), quando afirma ser a expressão dos sentimentos - individuais e coletivas - uma *linguagem*, em que o indivíduo/grupo comunica aos outros aquilo que sente em um código comum, nesse movimento comunicando também a si mesmo suas emoções.

regulassem sua expressão. Mantinha-se, portanto, assunto propriamente da Psicologia (ps.12 e 13).

Se trabalhar as emoções como categoria de investigação antropológica ainda é um desafio (VALVERDE, 1993), outra categoria citada, a *sexualidade*, também padece da mesma dificuldade e pelos mesmos motivos, acrescido de mais um: o constrangimento causado por ser um tema ainda mais delicado, mesmo tabu, segundo a origem/época do investigador.¹⁸⁰ Gregersen (1982) a coloca na pauta antropológica, ao afirmar que, entre seres humanos, em lugar nenhum o sexo permaneceu meramente ato físico *para aliviar certas tensões corpóreas*, se amoldando em todas as sociedades humanas, para tornar-se área básica à moralidade e organização da *estrutura social*: distante da biologia, gerou temas e representações que perpassam religião e arte, e assim participa de sistemas simbólicos deveras complexos¹⁸¹. Como a dança.

"Alegrai e diverti vossos negros fazendo-os dançar ao bater do tambor"¹⁸²

As danças afro-americanas¹⁸³ são tão velhas como a história do povo negro (BROWN,

¹⁸⁰ Rosaldo (2006) faz observação crítica das etnografias clássicas - com fogo cerrado em Radcliffe-Brown - que apresentam de forma excessivamente normativa, objetiva e descritiva eventos que envolvem grande carga emocional, como *morte e luto*, além de se absterem de teorizar os outros *secundários* (Rezende e Coelho, 2010), como "o amor, a paixão adúltera e a diversão espontânea" (p. 203). Sua explicação para esse distanciamento é interessante: Radcliffe-Brown e outros cânones eram de origem anglo-estadunidenses, provenientes de ambientes de classe média alta e formação socioreligiosa vitoriana-protestante, que conseqüentemente se resguardavam ao falar da morte e dor de *outrem*. Arriscamos que a sexualidade deveria também ser tema espinhoso para investigadores oriundos de contextos puritanos.

¹⁸¹ Malinowski (1979) postulou buscar a *reabilitação* do termo *sexual*, "muito abusado", afirmando que o sexo não é, para nenhuma sociedade humana, questão meramente fisiológica pois implica também emoções, atitudes... é o núcleo das instituições, inspira a arte e constitui fonte de suas magias e sortilégios. A sexualidade é, antes de mais nada, uma força sociológica e cultural.

¹⁸² Thomas Stark, comerciante de escravos londrino (*in* CHASE, 1957, p. 60)

¹⁸³ Coreógrafos (BROWN, 2016), musicólogos (STEARNS, 1968) e antropólogos da dança (HANNA, 1999; HAZZARD-GORDON, 1983), trabalham com a categoria *dança social*, referindo-se às danças "nascidas espontaneamente" no cotidiano e como expressão específica de uma comunidade étnica. Também chamadas *vernaculares* (STEARNS e STEARNS, 1968), são danças geralmente aprendidas "naturalmente" sem instrução formal, acadêmica, juntamente com outros conceitos de cultura vernacular (a palavra "vernáculo" é usada aqui portanto de maneira similar à *linguagem vernacular*, definida em contraste à *linguagem literária* ou *culta* da elite e cultura *oficial*). As *danças vernaculares* estariam mais ligadas ao peculiar contexto social da dança comunitária afro-americana: uma vez que se operou nítida separação cultural e mesmo uma prolongada política segregacionista que, até bem recentemente, levou a maioria dos negros à *coreografar* suas vidas longe dos brancos (HAZZARD-GORDON, 1983), esse caractere reverberou na dança, uma das principais formas de entretenimento popular e símbolo diacrítico de sua identidade étnica. Já no contexto urbano, elas passariam também a diferenciar das *danças profissionais* que ingressariam no mercado de entretenimento negro e, sobretudo, branco, palco de longevas apropriações (curioso notar que algumas das *danças vernaculares*, identificadas antes de 1900, e que seriam atualizadas ao longo das décadas seguintes, amiúde foram aprendidas no contexto de uma arena de dança comunitária, como uma *jook* ou *house party*; ao contrário da dança afro-americana, as danças populares da juventude branca foram historicamente, em sua maioria, apropriadas

2016), as ligando mesmo ao seu passado africano mais fortemente do que qualquer outro aspecto de sua cultura (HAZZARD-GORDON, 1983). Elas começam já com os dramáticos efeitos da experiência da *Middle Passage* nos escravos, quando grupos étnicos, clãs e famílias foram divididos e, como resultado, danças africanas específicas dessas unidades foram constrangidas e transformadas no Novo Mundo (e, se o continente africano possuía cerca de 1.000 diferentes grupos linguísticos, provavelmente tinha tantas constelações de padrões de dança - Hanna, 2004), em danças tradicionais, peculiares e virtualmente autônomas desenvolvidas no Sul rural, em que pese estilos de muitas danças africanas terem persistido na diáspora¹⁸⁴.

Dentre as danças nascidas na escravidão, duas merecem rápida menção pelo estreito e semiótico elo com o *signifying*. A (*patting*) *juba* foi talvez a pioneira entre as chamadas *plantation dances* (HERZHAFT, 1989): dançarinos batiam palmas, sapateavam, davam tapinhas sincopado nos braços, pés, coxas, peito e bochechas, burlando assim a proibição oficial de bater tambores (**Capítulo 01**) e improvisando ritmos complexos. Sem saber falar o idioma local, esta dança foi tentativa dos escravos manter viva tradições culturais, preservar sentimento de liberdade e comunicar-se em códigos com seus pares. A outra dança nascida no cativeiro e com o mesmo espírito subversivo foi o *cakewalk*¹⁸⁵. Marcada por sua apropriação pelos menestréis brancos *blackface* para caricaturar o negro, fora criado pelos escravos como

diretamente da cultura negra e raramente transmitidas intergeracionalmente). Se as *danças sociais urbanas*, na forma "*street*", destinavam-se à *participação*, ou seja, executadas apenas para socialização e entretenimento, a forma do *show business* ligava-se ao desempenho comercial (ou *representação*, KAEPLER, 1978). Mas, na realidade, toda a história das danças afro-americanas foi marcada pela complexificação desse par de opostos binários participação/desempenho: desde seus primórdios como categoria cultural-artística, várias manifestações saíram do contexto comunitário para adentrar no ambiente de entretenimento comercial (inclusive competitivo, seja como forma de sobrevivência laboral negra, apresentando-se para seus pares ou plateias brancas, seja sendo apropriada por outros grupos étnicos, negros e brancos). Assim sendo, restringiremos tal categoria, problemática, à essa nota de rodapé.

¹⁸⁴ Hazzard-Gordon relembra Dunham (1983): a dança é a mais persistente forma e permanente elo cultural com o passado; e acrescenta: "a dança dos afro-americanos é identificável com base em sua continuidade com o movimento africano, tradicional e contemporâneo; até recentemente, a maioria conduzia suas vidas em relativo isolamento dos brancos" (p.21). Mas ressalva que isolamento, mais que persistência inerente, explicaria a semelhança entre suas formas de dança e as dos africanos contemporâneos. Para ela, a maioria dos estudos sobre dança social afro-americana se preocupou com aspectos estruturais, principalmente ligados à *africanismos*, e ignorou certos dados significativos da cultura da dança negra, como função, significados e usos (ver ainda Hanna, 1999).

¹⁸⁵ O *cakewalk* foi tão popular que escravos competiam em outras plantações - *plantations* foram *locus* de elemento basilar das danças urbanas competitivas, das "batalhas organizadas", como o *rap* (WALD, 2012) - com coreografias e cujo prêmio era um bolo ("*cake*"); influenciando a cultura americana e chegando à elite europeia, que se reunia pra dançá-lo; e sobrevivendo até os shows *minstrels negros* - e convivendo com *buck-and-wing*, *walk around* e *hoe down*, danças que também remontam a escravidão (OLIVER, 2009 e EHRENREICH, 2010). Sobre danças de *representação*, para além de nosso objetivo, e todas as implicações inerentes, como preconceitos, estereótipos, apropriações, conquistas e negociações com o universo branco, ver Hazzard-Gordon, 1983 e Hanna, 2002.

zombaria satírica dos pomposos maneirismos de seus senhores dançarinos da alta sociedade do Sul (era realizado para os donos, os quais nunca suspeitaram que estavam sendo gozados, no melhor *signifying*¹⁸⁶). Assim, e ironia suprema, dançarinos brancos estariam sem saber fazendo paródia da paródia que zombava deles mesmos.

Pensamos as danças afro-americanas - assim como o blues, seu *parceiro de tantas horas* - contemporâneas num *continuum* com danças realizadas em gerações anteriores, algumas remontando à pré-emancipação e mesmo reportando à África¹⁸⁷. Certamente, muitas danças nascidas em solo americano - de matrizes europeias e africanas - resultaram de ajustamentos culturais significativos de ambas as partes, adaptações e transformações operadas pelo tempo: de um lado, muitos grupos étnicos da África Ocidental, que dançavam com muito mais frequência em grupos do que em casais mistos¹⁸⁸, devem ter estranhado, enquanto escravos chegados aos EUA do período, as *danças de acasalamento* (*partnered courtship dances*¹⁸⁹) européias, como *reels* e quadrilhas, performadas nas plantações por brancos (STEARNS e STEARNS, 1968); do outro, elementos britânico-europeus tornaram-se mais fluidos e rítmicos, ao passo que elementos afro-americanos ficavam mais formais e diluídos.

As danças afro-americanas caracterizam-se pela criação histórica de seus próprios "estilos" (HANNA, 1999) e linguagens, aprendidos entre pares como *idioma* próprio: "tem a ver com comunidade e conexão, se você souber os passos, então faz parte de um grupo

¹⁸⁶ Vem de longa data o recurso do *signifying* como estratégia não-violenta de enfrentamento. O folclore negro tem os *contos de desforra* nascidos nas plantações (BASTIDE, 1967) e que respondiam à funções sociais: estórias como a do "Pai João" (*sweet papa*, personagem recuperado pelo blues), "que zomba, com sua aparente estupidez, de seu senhor branco ou que – coisa ainda mais sacrílega – consegue dormir com a mulher ou a filha de seu senhor" (p. 168). Danças como a banto *calenda*, reconfigurada nos EUA como *dança* que avivava solidariedade negra contra os brancos, teriam perdido papel erótico original.

¹⁸⁷ "*the itch*" e "*snake hips*", ambas surgidas antes de 1900, seriam são bons exemplos dessa atualização, em vários momentos de décadas posteriores (HAZZARD-GORDON, 1983). Tais danças são amiúde aprendidas no contexto de uma arena de dança comunitária, como um *jook* ou *house party*.

¹⁸⁸ Primeiros comentadores sobre dança da África Subsaariana afirmavam sobre a ausência de dança de casal próxima (MALONE, 1996), ou evidências de parceria cara a cara entre homens e mulheres em qualquer lugar antes do final da era colonial (MALNIG, 2009) aparentemente consideradas com um gosto nitidamente pobre ou mesmo imoral em muitas sociedades tradicionais.

¹⁸⁹ Para Stearns e Stearns (1968), muitas danças de origem européia são *danças de parceiros*, incomuns em muitas outras plagas, que primariam por *danças circulares* ou *de linha*, o que não implica que não haveriam danças correspondentes em solo africano ocidental, mas com outras configurações coreográficas, número de participantes etc. (ver Carneiro, 1961 e Bastide, 1967). Nas *partnered dances* a coreografia básica envolve coordenação de dois parceiros, em oposição a indivíduos e grupos que dançam separados ou individualmente de forma não coordenada, ou simultaneamente de modo coordenado; e, sobretudo, um dos pares se exhibe ao parceiro.

(BROWN, 2016)¹⁹⁰. Ou seja, tem *função social, significado, uso e contexto* (HAZZARD-GORDON, 1983): se tanto formas de dança quanto expressão dos sentimentos são *fatos sociais*, e se oferecem distintos conjuntos de significados em distintos contextos culturais e sociais (BLACKING, 1983), e temporais, estruturas de danças e diferentes intuitos com que são realizadas devem ser analisadas no contexto histórico, junto às noções de dançarinos e espectadores a respeito do que estão fazendo, do que experimentam e de como compreendem. Retomamos daí a noção de *habitus*, agora revisitada por Bourdieu (2006): a dança como prática vivenciada no passado e compartilhada no presente por determinado grupo social e cultural, e cuja continuidade e perenidade pode ser nutrida e projetada no futuro segundo seus pressupostos.

Em muitas danças, movimentos corporais são executados segundo convenções culturais, *habitus* desenvolvido e repassados geracionalmente como práticas socialmente percebidas, classificáveis e reproduzidas; danças enquanto *habitus* adquirido através de *mimesis* (imitação) e refletindo a realidade vivida e a qual indivíduos são socializados - no caso de danças solo, segundo experiências e invenções pessoais (HAZZARD-GORDON, 1983). Convenções que *signifiquem* coesão do grupo, *expressem* evidente satisfação em participar de atividade ritmada coletiva, em mexer o corpo ao som da música, em mostrar sua origem e, eventualmente, suas performances acrobáticas para ser apreciado e admirado ("pelos seus pares e membros do sexo oposto" - Zemp, 1998, p. 54). Movimentos de dança foram revisados geracionalmente, re combinados e (re)floreados, e o ressurgimento cíclico de elementos similares marca o vocabulário de dança afro-americano (HAZZARD-GORDON, 1983). Temos assim um *habitus* - um *capital cultural incorporado* - como forma de a cultura do grupo (e a história pessoal) moldar corpo e mente e, assim, moldar a *ação social*.

Na seara do *sagrado*, com passar do tempo, *preachers* negros cristianizados decretaram que seu povo não participasse de nenhuma dança que envolvesse *cruzar os pés - reels* e quadrilhas inclusos -, como apregoava a Bíblia (DEVI, 2012). Comportando um sistema de disposições que abrangem estratégias e práticas sociais pelas quais a ordem social se materializa (e busca estabilizar-se), a dança como *habitus* torna-se significativa e evidente à medida que essas disposições são incorporadas e interiorizadas mediante processo de interação social, em um contexto construído historicamente e com suas regras, interdições,

¹⁹⁰ Comunidade no sentido de um grupo de pessoas que partilham mesma história e futuro. Para Capone (2011), a ideia de uma comunidade negra está muito enraizada no imaginário dos afro-americanos: "evidentemente, trata-se aqui de uma comunidade almejada, cuja unidade precisa ser provada" (p. 13).

limites e negociações. Entre escravos e seus descendentes, portanto, danças *arrasta-pés* (*shuffling*) como "*the rock*" e "*ring shout*" eram aceitáveis: pela lógica, "*rocking*" ("*balançar*") não era de fato *dançar*, pois os pés não se cruzavam (retomaremos a relação danças seculares x religiosas).

Dança e erotismo

A grosso modo, a cultura pode ser entendida como um sistema de ideias sobre a natureza do mundo partilhadas pelos membros de uma comunidade como seres sociais, sobre o comportamento esperado desses membros, sendo as ideias codificadas em símbolos, textos, religiosidade, arte, drama, música e dança (HANNA, 1999). Como arte que oferece modelos de atitudes e comportamento de papel sexual, a dança apresenta, realística ou simbolicamente, a corte (sedução), o clímax: o ato social de dançar pode integrar a corte, pois amiúde ostenta atrativo sexual do outro, propicia fantasias ou liberdades, e revela dados como prelúdio ao sexo, o corpo do outro. Já o corpo é a primeira forma de poder com que as pessoas se podem identificar: através da visão e movimento, travam relações. Já o instintivo impulso sexual humano é constrangido pela sociedade e cultura, sendo que

a imaginação é livre, e a dança, atividade que depende da ostentação do corpo, focaliza a consciência nele e em suas associações(...)tanto expressiva como comunicativa, pode mediar entre estímulo sexual e sua reação(...)Como para a maior parte das pessoas papel sexual é reprodução sexual, um corpo observado na dança, especialmente quando erotizado, funde pensamento biológico e comportamento (identidade de excitação e sexual), papel sexual e relação histórica entre dança e sexo (HANNA, 1999, p. 41).

Hanna parte da premissa de inerente sexualidade da dança, mesmo emulação. E esta característica talvez explique por que a dança é atividade *quase*¹⁹¹ universal, e seu papel, limítrofe com a sexualidade na dança:

Vê-se o intercurso sexual como sendo gerador de vida, ato de poder milagroso e de mágico sentido do prazer e alívio. Corte e excitação despertam e antecipam; signos de sexualidade evocam essas imagens e sentimentos eróticos. Elas também servem como referências simbólicas para outros campos de poder (1999, ps. 82 e 83).

¹⁹¹ Assim como a *música* e a *arte*, a *dança* é categoria de análise de difícil conceituação antropológica, sendo temeroso aplicar parâmetros e unidades de análise ocidental em outras tradições (BLACKING, 1983): se somente categorias indígenas podem definir o que é dança numa sociedade particular, então questiona-se como pensar a dança como manifestação universal: os Tadasy, por exemplo (KAEPLER, 1978), não possuem essa forma cultural, por isso ela não poderia ser universal nem de um ponto de vista exterior, sendo possível mesmo que o conceito de "dança" mascare de fato a importância e necessidade de análise transcultural dos sistemas de movimento humanos.

Porque o instrumento da dança e da sexualidade é o mesmo – o corpo humano -, o movimento da dança atrai a atenção, a experiência íntima das pessoas com seus corpos influencia suas reações à dança. Utilizando a rubrica essencial da sexualidade, básica à sobrevivência humana e desejável ao prazer, a dança reflete necessidades universais de comportamento (MONTAGU *apud* HANNA, 1999) e preocupações particulares: usando o meio como parte da mensagem, a dança evoca, reforça e esclarece desejos e fantasias; além de signo de sexualidade e papel, pode ser instrumento de sexualidade, atuação estimulante e direta: desenvolve o amor erótico ou a luxúria, enquanto o sentido da visão media o sentido do tato.

As coreografias provêm da cultura e contribuem para sua evolução (BROWN, 2016). De modo análogo às exibições ritualizadas do animal não-humano e aos ritos religiosos humanos, a dança molda mensagens e, assim, confere-lhes poder: padrões cinéticos evidenciam visualizações das relações sociais e do comportamento sexual. A dança é essencialmente um sistema de signos que expressa sentimentos, sendo estes culturalmente codificados, aos quais se atribuem significados em contextos sociais (BLACKING, 1983). Assim, símbolos da sexualidade podem ser interpretados na dança, sentimentos eróticos ou lúbricos despertados (HANNA, 1999).

Evans-Pritchard (1928) afirma ser a dança atividade social desenvolvida por pessoas, em busca de diversão, conagração e interação entre pares que possuem laços de associação e experiência comuns baseados na proximidade geográfica, parentesco e outras forças socializadoras. E a dança vai *ao* (ou *de*) encontro dos ideais de uma sociedade: pode ser considerada atividade social normal *ou* encarada como comportamento excepcional de pessoas que atuam às margens, entre aceitabilidade e rejeição social, devendo assim ser analisada e discutida nas próprias fontes (HANNA, 1999)¹⁹². Convém (re)lembrar que, para a doutrina católica ligada a corporeidade, acostuada a rituais em que o corpo - enquanto

¹⁹² A tensa relação entre dança, sexualidade e moralidade é tão antiga quanto ampla, vide axiomas coletados em vários tempos e lugares: "A dança é filha da música e do amor"; "Quando fores dançar, toma cuidado com quem levas pela mão"; "Através da dança, muitas virgens foram desvirginadas (...) ela é celeiro e escola da bastardia"; "Foi certamente o demônio que ensinou as mulheres a dançar"; "Abstêm-te da dança, que foi o meio que fez perder a cabeça de João Batista" (*apud* HANNA, 1999); "Dançarinos de Deus, na maioria das vezes, têm saltos melhores do que cabeças" (*apud* HAZZARD-GORDON, 1983). Na Renascença, havia picante associação entre dança e cópula em canções/danças como a "*Jiga Irlandesa*": "*Mais nada senão dançar nossa mente amar podia/ Na relva dali, macia, deitamo-nos a dançar/ Meus calções vesti, com minha whigg parti/ Na Irlandesa Jiga caímos, para dançar*" (a lascividade na dança, como visto, não é prerrogativa negra – vide também a polca). Nos EUA do século XIX, a *jiga* se juntou às danças de matriz africana, como a *juba*, originando o sapateado (*tap dance*).

habitus e representante de um momento histórico - era rigidamente contido, contrição e circunspeção dos gestos funcionavam como seus sinais distintivos e almejavam afastar o profano da coisa sagrada (COX, 1974), nascendo daí tabus e interdições em torno do corpo. Cox afirma serem as danças, mesmo as de caráter erótico, importantes: "elas representam uma forma pós-gnóstica, ou, talvez, mais acuradamente, pós-vitoriana de Cristianismo": na nossa época "uma fé festiva está agora pronta para celebrar na carne" (p. 58), sendo que a sensualidade não torna a dança inadequada para louvar à Deus.¹⁹³

Uma vez que a dança e o blues foram por muito tempo coadjuvantes, o que dizer das *blues dances*?

There's a brand new dance, makes you feel so good: blues dances

No período pós-Reconstrução (1875-1900) haviam elementos coreográficos ainda ligados à danças ritualísticas ou religiosas e grupais negras que adquiriram identidade mais secular e individual ou de par: à medida que a dança, ainda mantendo alguns laços comunitários, se tornava mais associada à sexualidade e ao entretenimento hedonista, a relação de parceria tornou-se mais isolada e individualizada (HAZZARD-GORDON, 1990). Uma vez ser a dança afro-americana parte de um *habitus* que reflete a realidade construída durante a escravidão, inibidora da retenção da cultura africana e estimuladora da *mimesis* europeia, ações moldaram corpo e mente e criaram um *capital cultural incorporado* (BOURDIEU, 2006): as danças dos negros libertos, das classes baixas e trabalhadoras, reorganizaram (e reagiram a) seu mundo social. Eles renunciaram algumas das características euro-americanas na pós-Reconstrução, quando as leis *Jim Crow* permitiram/obrigaram maior isolamento cultural: as danças se tornaram mais fluidas e eretas (*jig and clog*, ver HANNA, 2006), rítmicas, menos desconfortáveis e, sobretudo, momentos de corte e erotização coreográficas: insinuações das ancas e pélvis se tornaram mais uma declaração ao parceiro do que comunitária, ou seja, palavras como "*sport*" e "*good-time gal*" (verrículos para *sexo* e *prostituição*) estavam em alta.

Blues dances designam a família de danças afro-americanas surgidas *pari passu* ao

¹⁹³ Ainda recuperando (e voltando) rapidamente um pouco da história que marca a relação da Igreja Católica com as danças, sabe-se da ambiguidade destes interditos nos primórdios da doutrina: havia a fluidez de aceitação da dança como forma de louvação, momentos de tolerância e de perseguição. Diz Cox que os cristãos costumavam dançar bastante nos primeiros anos da Igreja: "dançavam nos lugares de culto e nos adros (...) nas festas dos santos e nos cemitérios junto aos túmulos dos mártires. Homens, mulheres e crianças dançavam diante do senhor, e uns com os outros" (1974, p.55).

blues enquanto ritmo, estilo e gênero musical, para dar vazão corporal a essa musicalidade (ou, ainda, para designar danças performadas nessa estética¹⁹⁴). Unidas então por uma *estética blues* comum e descritas como danças de pares em que o casal performava bem colado e com intensa sensualidade (*scronch*, ver HANNA, 2002), enquanto mantinham o ritmo da música (para muitos observadores externos, eram consideradas escandalosas, por causa da crua sensualidade, quando sabemos que, ao fim e ao cabo "dançar é programado primeiro para a exibição da atração sexual a fim de selecionar o(a) companheiro(a) e, depois, estimular a união" [HANNA, 1999, p. 83]¹⁹⁵), esta família de danças pode ser subdivida em duas subcategorias estilísticas (MURRAY, 2017): *Ballroomin' Blues*¹⁹⁶ e - para nosso interesse - *Jukin' Blues*.

Regadas a blues, em *juke joints* e *house rent parties* com pouco espaço para se movimentar, as *Jukin' Blues* compartilhavam certa estética, focada na intimidade: movimentos concisos e rítmicos, quando não apenas um único ritmo usado em/com o corpo, acionando assim movimento articulado no tronco (peito, caixa torácica, bacia, nádegas, ombros, pescoço) identificando e enfatizando diferentes acentos; estrutura repetitiva com liberdade a movimentos improvisados pessoal e entre dançarinos, muito baseados na seção rítmica musical, fazendo assim coreografia sobre *batidas* (*beats*), dançando no espaço entre as batidas, empurrando e puxando, criando sensação de tensão no corpo movendo-se através do espaço, mantendo-se solto e relaxado. Tudo isso contribuiu para o avanço de uma sensação

¹⁹⁴ Para Murray (2017) as *blues dances* se referem a um grande *guarda-chuva* de movimentos unidos por estética comum. Ele trata ainda da subcategoria *blues idiom dance*, que seriam danças e movimentos específicos (*blues idiom dance movements*) encontrados dentro dessa grande família: cada dança específica do *blues idiom* pode ter ritmos, pulsos ou movimentos particulares que a caracteriza e um tipo específico de *blues music* ao qual é dançada. A maioria das *blues idiom dances* se enquadra na categoria de *ballroom* ou *jukin'*, embora existam algumas, como o *slow drag*, que têm variações em ambas. Para Murray, *blues idiom dance movement* não é *abandono sensual*: trata-se sempre de uma questão de elegância e atenção para com o parceiro, de saber que estão juntos na performance; eles não jogam seus corpos ao redor, não bailam completamente soltos, pois a perda do *coolness* ("frescor", "calma" - ver **Capítulo 5** e Capone, 2011) e controle denotam desconhecimento da tradição (MALONE, 1996); ou como já disse Keil: "*it's me and you, I and thou, call and response*"(1966, p. 173).

¹⁹⁵ "a satisfação orgástica pode vir do real ou empático envolvimento da dança, que frequentemente tem a excitação, a liberação e a exaustão características do clímax sexual" (1999, p. 84). Hobsbawm (1989) contribui ao pinçar das pistas de dança o comportamento catártico dos jovens brancos estadunidenses, quando da febre do *swing*, versão branca do jazz negro dos anos 1930 (frenética e pouco alusiva sexualmente), mostrando a função social deste ritmo, causador de *efervescências coletivas* nos salões de baile pertencentes a *estrutura social wasp* (*white, anglo-saxon and protestant*): "o público do *swing* era dançante, porém com uma diferença (do público negro), pois os movimentos atléticos e acrobáticos que a música suscitava eram mera liberação de energia sexual por meio do ritmo, em lugar de buscar desculpas para antegozar carícias sexuais. Fica extremamente difícil um comportamento sexual quando se está jogando braços e pernas de um lado a outro ou rodopiando a parceira com o braço estendido..." (p. 77).

¹⁹⁶ Dança dos salões de baile (*ballrooms*), ao som das *big bands*, utilizando grandes e fluidos e elaborados movimentos rítmicos, satisfazendo assim necessidade do *Harlem* (*Renaissance* - **Glossário**) de dança com movimentos corporais expressivos em substituição à postura ereta das danças de salão européias.

mais íntima: barreiras físicas da grande parte das danças não existem no blues – dança-se muito perto do par, em sintonia, requerendo emoção e forte ligação com a música (MURRAY, 2017 e HANNA, 1999).

As primeiras *blues dances* eram muito simples em seu movimento central e permitiam ampla variedade de interpretações musicais (músicas originavam danças que, depois, estimulavam novas composições para serem dançadas), incorporando uma abordagem estética negra ao ritmo¹⁹⁷, movimento e melodia que permeavam a música afro-americana: eram frequentemente um passo ou dois e, embora alguns movimentos pudessem ter sido adaptados e integrados em algumas danças populares tradicionais, as *Jukin' Blues* como gênero distinto e prática social não foram foco específico para a América branca da maneira que as atléticas *Ballroomin' Blues* (MURRAY, 2017).

Uma vez que o blues, enquanto gênero, é tão variado estético, histórico e geograficamente, existem inúmeras *danças idiomáticas de blues*¹⁹⁸. Mas, devido à *invisibilidade cultural e social* de seus atores, manifestações como a dança e seu caráter amadorístico (não profissional), seu dinamismo, espontaneidade e improvisação, assim como a despreocupação em torná-las formalmente sistematizada *por e entre* seus atores, as *jukin' blues dances* iniciais foram precariamente documentadas e pobremente etnografadas (haja vista a dificuldade abissal em encontrar - mesmo hoje, com a internet - registros históricos audiovisuais de *jukin' blues dances*). Assim, a relação de nomes é tão vasta quanto maleável¹⁹⁹. Para nosso interesse²⁰⁰, destacamos aqui a quantidade de danças que carregavam grande carga de sensualização: *boogie woogie, fishtail, funky butt, ballin' the jack, eagle rock, shim-sham shimmy, belly rub* e, sobretudo, o *slow drag* (ver **Glossário**).

¹⁹⁷ "'O crioulo', dizia meu pai, 'vive toda a sua vida, vive e morre dentro de um ritmo. Porra, até quando trepa é dentro desse ritmo, e a criança que bota pra fora... pois essa criança esperneia dentro do ritmo e nove meses depois rebenta pr'aí que nem um pandeiro'. O ritmo: mãos, pés, pandeiros, tambores, pianos, risos, pragas, lâminas de barbear; o homem endurecendo com um riso, uma rosnadela, um ronrom de ternura, a mulher amolecendo e umedecendo-se como um sussurro, um suspiro e um queixume. O ritmo (...), quase se podia vê-lo vibrando sobre calçadas e tetos" (BALDWIN, 1964, p. 12).

¹⁹⁸ Nenhuma pessoa, dança ou movimento incorpora a totalidade do blues, uma vez que "uma dança social não é coreografada por alguém, não pode ser ligada a um momento qualquer; cada dança tem passos aceitos por todos, mas ela tem a ver com o indivíduo e com sua identidade criativa. Por isso, danças sociais surgem, mudam, e se alastram como fogo..." (BROWN, 2016).

¹⁹⁹ *snake hips* (também chamada *slow drag* – ver FERRIS, 1978), *chicago triple, four corners, grind, knee rocks, mooche, piedmont triple, savoy walk, shake and bake, stride, strut, texas shuffle, splitting hairs*,...

²⁰⁰ Categorias muitos populares são as *dance instruction songs* e *Vintage Animal Dances* (ver **Glossário**).

*Oh, baby, I like to get close, To the one I love, So I slow drag*²⁰¹

Lomax, certa feita (1970) localizou, no final de uma noite quente de verão do *Deep south*, uma festa que acontecia em pequeno barraco de madeira, de onde vinha um "ritmo profundo e poderoso, como se alguém estivesse batendo um enorme tambor ali no algodoal ao luar²⁰²". Uma vez lá dentro, percebeu que o ritmo vinha dos pés se arrastando em dança: casais colados juntos, "*belly to belly, tigh to tigh*": ("*They would just hang onto each other and just grind back and forth in one spot all night (...) hanging on each other and barely moving*"²⁰³), braços firmemente enlaçados em torno do pescoço uns dos outros. Eles esfregavam os quadris lentamente enquanto arrastavam os pés pelo chão e, lentamente,

com os joelhos dobrados e com as solas inteiras do sapato no chão, eles arrastavam os pés ao longo de sua superfície, enfatizando a excentricidade, de modo que toda a casa vibrasse como um tambor. (p. 364).

Os dançarinos, que se moviam ao som de um homem tocando violão e cantando blues - a seu lado, estava um menino arrastando uma vassoura sobre as tábuas rústicas de madeira acompanhando o *beat* do *bluesman* - perfaziam uma dança chamada *slow drag*.

Também chamada - ora vejam - *the blues*²⁰⁴, o *slow drag* decerto é a primeira e conhecida dança de parceiros de blues, *sexy* e *corpo a corpo*, e foi muito popular entre a década de 1890 e início de 1900 nas *juke joints* frequentadas pelos trabalhadores rurais do Delta nas noites de sábado. Logo outras *juke joint dances* surgiriam, como *the struttin'* (um *slow drag* mais dinâmico) mas, "depois da meia noite, quando se tira o paletó e soltam-se as presilhas (MILLER, 1975, p. 148)", quem reinava soberano sempre era o *slow drag*. Se espalhando pelo Sul nas décadas seguintes, ainda como dança muito associada ao blues (para o *pianoman* do Texas Buster Pickens, ela era útil para desacelerar os *dirty blues* das *barrelhouses joints* dos anos 1930), seguiu para o Norte, com uma *parada* na peça *Harlem*, na Broadway de 1929, sendo a primeira dança negra pós-Emancipação apresentada ao grande

²⁰¹ "Eu gosto de me aproximar do que amo então eu arrasto lento" ("*Slow Drag*", The Intruders, 1968).

²⁰² no original "*the moonlit cotton patch*", que também se refere, como gíria, à parte da calcinha feminina na qual uma amostra de pano de algodão ou *patch* é colocada na área vaginal, proporcionando superfície macia e confortável, sendo esta parte útil como absorvente para fluidos corporais, como o sêmen residual do(s) parceiro(s) masculino(s). (www.urbandictionary.com/define.php?term=COTTON_PATCH).

²⁰³ "*barriga com barriga, coxa com coxa: (eles apenas se abraçavam e apenas iam e voltavam ao mesmo ponto a noite toda (...) pendurados um no outro e mal se mexendo)*" (in STERANS e STEARNS, 1966).

²⁰⁴ Se como lembrava o seminal nome do Delta, Johnny Shines, o papel dos primeiros *bluesmen* era principalmente entreter dançarinos (em meio a *two steps* e valsas); outro nome, agora anônimo e do Texas, comentou igualmente que a música que executava era para se dançar, de todos os tipos diferentes, e até 1917, não era conhecida formalmente como *blues* (WALD, 2004).

público, escandalizando críticos brancos com sua sensualidade crua. Ela chegou à Chicago dos anos 1940 ainda como "*slow drag*" para os dançarinos negros²⁰⁵. Sintomaticamente, muitos membros da elite negra ficaram enfurecidos com essa imagem *do lado de baixo* da vida urbana negra.

Já temos que *habitus* é um sistema de disposições incorporadas, tendências que organizam as formas pelas quais indivíduos percebem e reagem ao mundo social ao seu redor (em termos de etnia, classe social, religião, ...), assim como é um conjunto unificador e separador de pessoas, escolhas e práticas: *o que se dança* (ou *como*) constitui portanto prática distinta e distintiva, princípio classificatório e de classificação, de visão e divisão de gosto e estilo distintos (BOURDIEU, 2006), que determina ser tal dança requintada ou vulgar. E, principalmente, sempre de forma (inter)relacional: tanto a *intelligentsia* branca quanto a elite negra *torciam o nariz, fechavam os olhos e tapavam os ouvidos* legitimadores, seja no sentido classista, religioso ou étnico. Barth (1998), ao postular o caráter dinâmico e interacional e subjetivo da etnicidade, salienta os processos pelos quais indivíduos, reivindicando determinada *identidade étnica*, se identificam - e são identificados pelos outros - como membros de um grupo específico. A ênfase é dada então aos processos de *diferenciação*, que implicam a seleção pelos atores sociais de uma identidade que expresse uma "ética do grupo": a identidade étnica, definida em termos de "adscrição" (*apud* CAPONE, p. 250), é determinada pela auto-atribuição de uma identidade contrastiva e se torna então produto de um duplo processo de reconhecimento da alteridade, a saber, por si mesmo e pelos "outros". A elite negra nortista seria assim, aquela que se considerava e era considerada como tal pelos "outros": se esse grupo étnico é definido segundo tal dupla lógica de atribuição, sua sobrevivência dependerá da manutenção das fronteiras entre "nós" e "os outros"²⁰⁶, lendo-se aqui fronteiras classistas e religiosas, estéticas e morais. *Slow drag*, portanto, nada mais era que dança reles e vulgar do *outro* inculto, bruto e distante.

²⁰⁵ Para Stearns e Stearns (1969), a lenta intimidade do *slow drag* nunca lhe rendeu a popularidade direta de outras danças derivadas de formas negras, sendo poucos os registros visuais sobreviventes. A excessiva proximidade e lentidão geravam afirmações de que a dança escancararia relação especial entre casais, "*you didn't just slow drag with anyone*". Ainda assim, o "*agarrar e balançar*" ("*cling and sway*") do *slow drag* reapareceu entre jovens brancos dos anos 1950, quando a dança pública íntima com tons sexuais tornou-se mais socialmente aceitável e mesmo na década de 1960, quando a dança sem toque era mais popular do que a "dança de parceiros", ("*partner dancing*") e ainda permanece popular (hoje, é referida como "*slow dancing*", *dança lenta*). "Garotos brancos não sabiam bailar lento, mas Jimmy Reed ensinou-lhes; eles começaram a se abraçar e a dançar agarrados, como os negros", relatou Smith (*apud* O'NEAL, 1990, p. 344) sobre o *bluesman* da transição Delta-Chicago. Já entre afro-americanos dos anos 1960-70, o termo "*belly-rub*" ("esfregando a barriga") foi mais aceito, sendo a *slow drag* mais tocada *por* e dançada *entre* o povo mais antigo do Delta (FERRIS, 1978).

²⁰⁶ Para Barth (1998), seria de se considerar portanto menos o conjunto dos traços culturais propagados, que as fronteiras entre grupos, na definição de grupos étnicos.

O *slow drag* metaforizava movimentos de balançar uma carga pesada (*rocking*, ver mais adiante), remetendo ao labor masculino: dançarinos arrastavam os pés no chão, deixando os quadris balançarem lenta e sensualmente de lado com suas pélvis pressionadas juntas (ELRICH, 1977; MURRAY, 2017)²⁰⁷. O grau de afeto que os parceiros tinham um pelo outro geralmente determinava o quão intensa era a performance, e havia níveis muito variados de proficiência e estilos de trabalho com os pés. Ao arrastar - *shuffling* -, em vez de levantar e cruzar os pés, os dançarinos burlavam a proibição religiosa de dançar fora dos muros da igreja, proibição que remete aos primeiros anos da escravidão: *preachers* africanos (cristianizados) e escravizados teriam ficado chocados com as licenciosas *partnered courtship dances*, já que danças da África Ocidental não envolveriam manter um parceiro do sexo oposto tão próximo (DEVI, 2012). Assim, *espalharam a palavra* de que seu povo não deveria se meter em nenhuma dança que envolvesse *cruzar os pés* no estilo europeu, proibição contornada ao se *arrastar os pés* em não-danças rítmicas, como *shout*, *calenda*, *chica* e *juba*. *Preachers* santificados perpetuaram a proibição, determinados a manter longe da tentação demoníaca das *danças de acasalamento* o seu rebanho: este, na forma de dançarinos das *Saturday night slow drag*, colavam os pés no chão, levando ao *pé-da-letra* o édito. Assim, e por essa lógica, *slow drag* era aceitável, embora em seus movimentos pélvicos ondulantes, fosse muito íntima (OLIVER, 1990 e 2009).

As metáforas de movimento podem distinguir masculino e feminino, quando padrões de papel sexual dançados servem para lembrar à plateia suas respectivas identidades e *scripts* (HANNA, 1999), uma vez que a diferença fisiológica dos sexos é universalmente interpretada por atribuições de *scripts* sociais (e sexuais) típicos (ZEMP, 1998)²⁰⁸. A explicação do significado dos movimentos é tão séria para a sua descrição como para analisar os usos da dança na sociedade: é seu significado no contexto que deve guiar a identificação das unidades significativas (BLACKING, 1983).

²⁰⁷ Como em "*Weasil*" (**Capítulo 2**), ouvir "*Slow Drag*" (outra peça instrumental de Donald Byrd, 1967) ajudaria igualmente a entender a dinâmica dialógico-sociológica da *antifonia*, agora de modo "lascivo".

²⁰⁸ No universo cultural do *bluesmen*, ironiza Oliver (1960), "seria mais plausível que ritmos do amor se remetessem muito menos às imagens da luxúria de um dramaturgo elisabetano e bem mais a elementos cotidianos, muitas vezes laborais e domésticos, e ainda ao movimento (p. 25)" (como veremos adiante): o familiar trabalho braçal (mecânico, estivador, marujo etc.) empresta imagens para ilustrar canções, em nada inocentes (no fluxo e refluxo rítmico da água, por exemplo, pode-se reconhecer poderoso símbolo sexual: no blues, uma menina sinuosa é frequentemente chamada de "*river hip woman*" ("*mulher anca de rio*"). Se muitas das figuras de linguagem usadas nesses blues surgem das circunstâncias cotidianas - ao homem que possui (alguns poucos) bens materiais só resta oferecê-los à mulher desejada e, ao fazê-lo, pode atribuir-lhes também significado erótico-metafórico - o mesmo acontece com as danças, cujas muitas coreografias remetem a movimentos laborais, mas com metáforas sexuais.

Refletindo conjuntamente sobre identidade étnica e *habitus*, podemos ainda pensar no *slow drag* e em outras *blues dances* - em que dançarinos *liberam suas ancas* ao som de pianos e guitarras - realizando movimentos que podem promover na assistência conotação sexual *lasciva*, assim como as coreografias *lascivas* das *blues dances* decerto ativando zonas erógenas do corpo: criam-se assim novas formas de comunicação gestual que põem em conflito *desejo e censura, erotismo e moral* (ULLOA, 1998). A valoração cambiante das *blues dances* seria o resultado de representação exótica/erótica para mais um "outro" (leia-se *o branco dominador*), mas radicaria sobretudo por ser a expressão do *corpo histórico e cultural* que a produz: é a expressão simbólica do corpo escravo²⁰⁹ e proletário, o mesmo *corpo-instrumento-de-trabalho* que resistiu a ser unicamente instrumento (animal) (re)produtivo; expressão de um corpo que criou riqueza material (do "outro") mas também étnica (própria), que teve na música e dança suas maiores manifestações. Isso foi possível devido ao *continuum* de certas formas de socialização negras afirmadas sob novas circunstâncias, nas condições de marginalidade e exclusão que favoreceram criações musicais e coreográficas, práticas ligadas em conexão direta com o sexo e o erótico, doravante uma (complexa) característica do gesto negro em função do ritmo e do movimento.

Música e dança tornaram-se assim símbolos identitários negros numa sociedade *racialmente* organizada onde o *corpo*, além da *cor*, foi estigmatizado como sinal de inferioridade (MARTIN, 2009). E o fato de que elementos rítmicos impregnaram tais manifestações não se deveu a atavismos, *heranças*, caracteres biológicos ou *vocação natural*, mas ao estreito vínculo entre ritmo, dança e corpo, ligação vital para sujeitos (quase que *liminares*) cuja condição de escravos e desumanização eram marcadas pelo corpo. A reabilitação simbólica, identitária e implícita do corpo graças à incorporação de princípios rítmicos compartilhados, ao *habitus*, forneceu meio de resgate da autoestima, foi sedimento estrutural e instrumento de criação musical (e de dança):

a realidade "dessa música" (qualificada como "música negra"), embora reconhecida como tal, ainda que nascida da participação dos brancos nas relações inter-raciais, não poderia nunca ter sido aceita como um produto fecundo da relação entre as raças. Consequentemente, seu valor, seu poder e sua invenção foram inteiramente atribuídos aos afro-americanos. Essa estranha volta da

²⁰⁹ Para Martin (2009), a violência e morte social impostas ao escravo resultaram paradoxalmente na reumanização deste por meio de sua arte, "criação alimentada pela mistura que atingiu tanto escravos quanto senhores: inventando em conjunto ou separadamente, mas sempre a partir de elementos que compartilham porque existe coexistência entre eles" (p. 40). Mas, e sintomaticamente, é geralmente aos escravos e descendentes que se atribui a propriedade cultural das invenções musicais: o branco, abrigado no conforto da fronteira étnica e da imagem de *nobreza de origem e pureza*, nega tal *contaminação cultural* e rejeita o que sugira manifestação *bastarda e lasciva*.

história dá, mesmo se por inadvertência, aos negros um dom notável, um dom que eles utilizarão para construir para eles mesmos um lugar vivível na América (RADANO *apud* MARTIN, p. 40).

Temos enfim que o *blues* não apenas buscou estabelecer seu *locus* simbólico e real nesta América, como espalhou-se por todo o país e atualizou-se em muitos estilos e locais diferentes; as *blues dances* desenvolveram-se em harmonia com essa música, criando tanto, se não mais, diversidade de estilos, difíceis mesmo de rastrear. Mas o mesmo não pode se dizer de alguns dos locais onde se originaram. Se não, vejamos...

"Ouvia blues puro no clube do Sr. Jones e imaginava as mulheres dançando nuas" (BB King): *juke & barrelhouses joints*

O *isolacionismo* cultural forçado - com exceção de encontros no local de trabalho e socialização marginal entre a classe média - a que foram submetidos os afro-americanos deu a eles certo grau de autonomia, particularmente em suas vidas sociais, buscando assim suas próprias formas de entretenimento e socialização seculares, fenômeno particularmente visível na dança. Desde a Emancipação, eles estabeleceram várias instituições, ou *arenas*, cenários que forneceram o contexto institucional ao avanço da música e dança, sendo algumas delas apenas afro-americanas: *the classical jook* (ou *juke joints*)²¹⁰ e seus derivados - *the honky tonk*, *after hours joint*, *barrelhouses* e *house rent party*²¹¹. Essas arenas compreendem um *continuum* do *jook* enquanto estabelecimentos que alimentaram ligações ancestrais e comunais para afro-americanos e pioneiros de dança negra pós-Emancipação, servindo à comunidade rural sulista e posteriormente no Norte, inclusive de "*sport*" e "*good-time gal*":

Jook é palavra para as *casas de prazer negras*. Pode significar uma *casa obscena*. Pode significar a casa separada dos prédios públicos onde homens e mulheres dançam, bebem e jogam. Muitas vezes é uma combinação de todos estes (HURSTON *apud* HAZZARD-GORDON, 1983, p. 21).

Instituição subterrânea criada pela classe trabalhadora sulista afro-americana, e resposta cultural desta à liberdade recém-conquistada, *jook* foi a designação genérica para várias

²¹⁰ Entre os *bluesmen* mais antigos, os termos "*juke*" ou "*jook*" eram usados como verbo para descrever uma forma de preliminares sexuais: a estimulação manual dos genitais femininos, pela inserção do dedo (MUGGIATI, 1995; TOSCHES, 2006 e DEVI, 2012).

²¹¹ Para Hazzard-Gordon (1983), afro-americanos adotaram também no ambiente urbano três *arenas de dança* igualmente presentes em comunidades brancas - *dance halls*, *membership clubs* e *cabaret night clubs* (ela então amplia e especifica espacialmente as duas categorias de *blues dances* de Murray, *jukin'* e *ballroom*). Como são espaços mais de *desempenho* que *participação*, preferimos não abordá-los aqui.

arenas de entretenimento em que rolava quantidade imensurável de cultura negra, incluindo comida, vocabulário próprio, comunhão comunitária e seleção de parceiros, enfim um santuário (ou *saturnália*) de expressão quando nenhuma outra instituição secular floresceu entre afro-americanos. *Jooks* e derivações proporcionaram tanto entretenimento quanto alternativa econômica (como loterias e jogatinas ilegais) a pessoas excluídas da economia dominante. Foram, sobretudo, os primeiros - e modestos - palcos comerciais (ou *campo de provas*) dos primordiais *bluesmen* e palco de danças *quentes* como o *shimmy*, *snake hips*, *funky butt*, *slow drag* e quetais.

Presentes à beira das estradas e até nas menores cidades - e bem distante da igreja local - as *juke joints* deveriam ser aos sábados à noite antípoda da missa aos domingos, musical e coreograficamente falando. Antes de a máquina concorrer com os músicos (ironicamente, deram o nome *jukeboxes* aos equipamentos que tocavam discos em troca de moedas e que desempregariam muitos *bluesmen*), estes - pianistas, guitarristas, duos ou bandas - faziam as pessoas dançarem ao som do blues:

Às vezes, uma mulher se destacava do grupo e começava a gingar seus quadris bem defronte ao músico que tocava, como que tomada por um transe (MUGGIATI, 1995, p. 21)²¹²

Igualmente movida à música, dança, confusão e bebida, *barrelhouses* rurais eram barracos de madeira onde trabalhadores negros se divertiam e gastavam seu parco dinheiro à beira de pequenas cidades e campos de trabalho, e onde o uísque era em geral clandestino (durante a Lei Seca [1919-33], quando proprietários pagavam pela inação da Polícia) e caseiro (*hootch*, destilado de milho direto do barril [daí o nome]); mas nada de copos ou canecas de vidro, como lembra o *bluesman* Johnny Shines: "as pessoas podiam aprontar confusão e abrir a cabeça das outras com aquelas canecas - eram lugares violentos" (*apud* MUGGIATI, 1995, p. 21). As melhores *barrelhouses* contavam sempre com um pianista, cuja sonoridade alta, suingada, acelerada e malandra para a dança demandada pelo local passou a designar subestilo homônimo e que deu ao mundo nomes importantes, como Robert Shaw, que explica

²¹² Essa citação ajuda a esclarecer alguns pontos: (i) numa época em que os discos 78 rpm se limitavam à poucos minutos de música, as *blues dances* ao vivo das *jook joints* chegavam a durar meia hora ou mais (*ad infinitum* que faz a comparação com o transe justificada), sendo inclusive comum um *bluesman* desafiar o performer local e travar com ele duelo musical - os *headhuntings* (RITZ, 1999 - ver **Capítulo 5**). Ferris (1978) lembra que nas *blues dances* a duração de uma canção depende da resposta do público e humor do cantor: "um lento *downhome blues* acompanha o *slow drag*, batidas mais rápidas são tocadas para o *boogie*, e a resposta dos dançarinos a cada um influencia sua duração." (p. 70); (ii) limitações tecnológicas (leia-se minutagem) dos discos foram determinantes formatar a própria música mecânica: gravações forçaram artistas a limitar versos e escolhas poéticas (conduzindo a um formalismo dos blues comerciais, em contraste com as gravações de campo, mais livres) e a determinar a duração da dança, quando movida ao som mecânico (*jukeboxes* etc. - ver Szwed [Coffin], 1970).

seu *modus operandi*:

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

Nas cidades e vilarejos do Sul, onde pessoas tinham algum dinheiro em espécie para gastar parte em diversão, *bluesmen* se encontravam e intercambiavam informações musicais. Muitas ruas eram centros comerciais e de lazer dos negros, onde compareciam principalmente pianistas, uma vez que podiam arranjar trabalho nas *jooks* e *house rent parties* (EVANS, 1993). Tais localidades desenvolveram sólida tradição de *piano blues*, presente também nos acampamentos florestais para construção de diques e campos de madeira da região dos bosques e nas novas cidades onde havia sido descoberto petróleo (MAZZOLENI, 2012), zonas que deixavam trabalhadores isolados e sedentos de mulher, música e dança, oferecidos pelos *bosses*. Sairia daí o som do *boogie woogie*.

Derivado do *barrelhouse*, o *boogie woogie* é caracterizado por forte acentuação rítmica na constante, rápida e vigorosa repetição do movimento do baixo e pelo uso sincopado da mão esquerda, sobre as quais a mão direita improvisa também velozmente. Dessa forma, executando oito tempos por compasso (em vez dos quatro usuais), o resultado é extremamente alegre, propício para *jukes* quando precisam ganhar em volume e intensidade e se fazer ouvir diante de ruidoso público. Música improvisada com pouca ou nenhuma letra²¹³ e feita para dançar, e sobretudo (e talvez por isso) de difícil paternidade, o *boogie woogie* ganhou maior popularidade no Norte, não apenas comercialmente mas, sobretudo, informalmente nas *festas de aluguel* (mais adiante).

A sonoridade desse gênero é de fácil compreensão e *significação*: músicos tocavam ao piano tipo acelerado de blues que imitava o som dos longos e pesados trens de carga e das serras elétricas, uma música programática, imitativa do ambiente²¹⁴. Já "*boogie woogie*", palavra composta, é comumente traduzível por "música de dança e fornicção" (MAZZOLENI, 2012, p. 12): "*boogie*" pode ter tomado várias rotas até chegar ao inglês americano do século XVIII, juntar-se a "*woogie*" e designar também gíria para "*foda*" (ver **Glossário**). Diante de toda essa *significação*, na década de 1920 não era adequado tocar blues

²¹³ Com muitas exceções, certamente (*pen drive*)

²¹⁴ Como no *boogie woogie*, vários *bluesmen* aludiram e desenvolveram idioma rítmico mais dançante, que às vezes lembrava o "tempo" ferroviário e o nível sonoro das cidades eletrizantes, formando assim as bases reunidas do *r'n'b* e *r'n'r*. Ver Schaffer (1997) e Mazzoleni (2012) e **Capítulo 1**.

e *boogie woogie* na casa de classe média negra nortista, pois denotavam vulgaridade, ficando portanto, restritos aos ambientes acima citados (DEVI, 2012 e JONES, 1964). Em que pese sua diluição pelas orquestras brancas de suíngue, sua influência enquanto (exortação à) dança foi muito grande na comunidade negra, quando retomada depois pelo *r'n'b* e *r'n'r*. E, em certa medida, foi a primeira música dançante sulista a ser tocada nas cidades do Norte (MAZZOLENI, 2012).

As *blue dances* seguiram de braços entrelaçados ao blues em direção às cidades sulistas e, assim como o blues, formas e instituições de dança secular foram levadas migração negra Norte e urbanizadas, sendo que lá alguns aspectos da dança negra foram integrados à cultura branca e comercializados. Outros, fizeram a *festa doméstica*.

Raisin' the Rent...with a party!: House Parties

*My home's in Texas, what am I doin' up here?(2x)/ Yes, my good corn whisky, baby, and women brought me here.*²¹⁵

Ao lado das *festas de balde e tripas* (ver mais adiante), as *house rent parties* (*festas de aluguel*) foram locais de reunião dos guetos urbanos do Norte de grande relevância comunitária, cultural e identitária afro-americana: encontros domésticos onde anfitriões - em divulgação boca-a-boca ou por panfletos (hoje *memorabilia* valiosa) - abriam seus apartamentos por uma noite, cobrando taxa aos convidados em troca de música e dança, comida e bebida²¹⁶, e socialização. O dinheiro arrecadado ajudava a enfrentar os segregativos e extorsivos alugueis dos bairros negros, situação agravada pelos salários mais baixos recebidos pelos trabalhadores negros ("pelo menos isso era usado como desculpa para promover a festa" - JONES, 1964, p. 113).

As festas de aluguel são, na realidade, antigo e amplo fenômeno sociocultural afro-americano: enquanto Byrd (1938) as situa no contexto urbano nortista dos anos 1920 e 30, como parcial mas ampla solução financeira, quando famílias e inquilinos abriam suas portas e

²¹⁵ ("Meu lar é no Texas, o que estou fazendo aqui?!/ Sim baby, bebida e mulheres, me trouxeram aqui").

²¹⁶ Comida e bebida *por fora*: geralmente enchia-se a banheira do imóvel com gim ou uísque caseiro ilegal (pelo menos até 1933), e preparava-se farta refeição caseira e típica do Sul (*soul food*): frango e peixe fritos, pés e costeletas de porco, quiabo, batata doce, couve, arroz de mulato (JONES, 1964). Algumas também ofereciam jogos de azar, prostituição e maconha: depois de uma semana de trabalho duro, por 50 *cents* se teria festa mais barata, comunitária e permissiva do que num formal *ballroom blues*.

"institucionalizavam" festa semanal²¹⁷, Paul (1957) localiza, já no Texas de 1870, os primeiros pianistas negros que tocavam um *proto-boogie woogie* chamado *house-rent music* que fazia furor nas *jam sessions* das primeiras favelas urbanas do Sul (ver também Evans [1993]). Pode-se apontar ainda duas grandes fontes de inspiração, *sagrada* e *profana*: a tradição das *ceias* filantrópicas das igrejas afro-americanas e as *Friday and Saturday Night Fish Fry* (como a canção²¹⁸), tradicionais festas da comunidade negra sulista com muita comida, bebida e música, quando uma lâmpada de querosene vermelha indicava qual casa era a *anfitriã* (JONES, 1964).

As *house rent parties* aconteciam geralmente aos sábados à noite, por ser o dia de pagamento da maioria dos (sub)trabalhadores negros e, mais importante, por não precisarem se apresentar ao trabalho no domingo, uma vez que as festas costumavam invadir a manhã do dia seguinte²¹⁹. Os (poucos) móveis eram afastados, enrolavam-se os tapetes, abaixavam-se as luzes ou trocavam-se as lâmpadas por cores sensuais, sendo a dança garantida, de preferência, por um pianista²²⁰: esse tipo de festa dançante doméstica foi outro palco fundamental para a formação e celebração do improvisado *boogie woogie* (em Chicago, a expressão "*boogie*" era sinônimo mesmo de *house rent parties* - MAZZOLENI, 2012): uma vez que os pequenos apartamentos ficavam apinhados de gente, era necessário instrumento e estilo musicais apropriados (dependendo das circunstâncias, juntavam-se uma bateria abafada por cobertor, trompete, guitarra ou gaita). Inspirados pelo *mar* de corpos em movimento - e *rios* de álcool afluindo - músicos improvisavam novas melodias e sons, novas modas na hora com seu *boogie*, "um estilo capaz de preencher uma sala com apenas um piano" (JONES, 1964, p. 85):

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

²¹⁷ Fenômeno disseminado e polissêmico, o guitarrista Jody Williams lembra ter comparecido na Chicago de década de 1950 a muitas *quarter parties* regadas a muitas *danças selvagens*: "Basicamente, eram a mesma coisa que as *house rent parties* - você pagava 25 cents para entrar" (*apud* DEVI, 2012, p. 396).

²¹⁸ Um grande *hit* do *jump blues* foi "*Saturday night fish and fry*" (ver **capítulos 03 e 05**), canção que exaltava "certo cheiro de peixe" e exalava metáfora culinária/doméstica sobrevivente dos *lascivos blues tabernários* (EVANS, 1993) e cara aos negros "expatriados", agora no contexto das *house parties*.

²¹⁹ Ou mais além: para almas intrépidas, adentrava-se na própria semana de trabalho. Uma *Third Ward* (ou *The Function*) chegou durou meses seguidos até a lei interromper: "uma festa de aluguel promovida por dois cantores de blues e onde se anunciava ser possível *remoer até ficar maluco*" (JONES, 1964, p. 125)"

²²⁰ Curiosamente, a presença do piano nos lares pobres afro-americanos não era incomum: no começo do século, ele poderia ser adquirido por cem dólares, em longas prestações. E, mais surpreendente, as *house rent parties* fizeram deste um dos períodos de maiores vendas de pianos em Nova York (BYRD, 1938).

say "Stop!" I want you to stop right still" (Pinetop's Boogie Woogie", Clarence "Pine Top" Smith)²²¹

Por dez dólares a "*função*" ("*function*"), ou mesmo em troca de gorjetas e tudo o que podiam comer e beber, cobiçados pianistas chegavam a tocar em três ou quatro festas num bom sábado. E danças lentas, como o *slow drag*, eram obrigatórias: "Você ainda não viu uma *dança lenta* até chegar a uma *house rent party*"(MANNING, 2008, p. 25).

Se, para Murray (2017), celebrações festivas das *house rent parties* talvez representem a mais abrangente elaboração e refinamento da dança vernacular, para Manning (2008), impactaram de modo absoluto o crescimento das *ballroom dances*. Já para Byrd (1938), propiciavam momentos coreográficos de forte sedução e sensualidade e forma de aproximação social e sexual entre casais, que poderiam ser

totais estranhos durante a primeira parte da noite, mas antes que essa acabasse, estavam alegremente suados e rindo juntos na *batida dos espíritos* (p. 48).

Como evento, música e dança criados *por eles para si mesmos* (JONES, 1964), longe do olhar inquiridor religioso (negro) e social (branco e negro classe-média), essas manifestações negras foram palco, ou *campo de prova* espontâneo para outros vãos: muitas danças frenéticas e complexamente elaboradas, como o *lindy hop*²²², nasceram das *house rent parties*. Lembra Manning (2008) que, quando tocavam música rápida e *quente* e alguém ou casal ficava *um pouco mais louco que os demais*, a multidão recuava e formava um círculo, batendo palmas para eles, que assim brilhavam ("*showing off*", "se amostrar"). Mas Manning lembra também dos blues lentos, cujas coreografias, sob pouca, colorida e sensual luz, eram sugestivamente *arrastadas*, com todo mundo "tremendo de bunda", até alguém falar: "apague as luzes e deixe a festa começar!"²²³. Como bem resumiu Hughes (2004):

As *Saturday night rent parties* que frequentei eram muitas vezes mais do que qualquer *night club*, em pequenos apartamentos onde Deus sabe quem lá vivia (p. 416).

²²¹ Pine Top Smith encorajando os convivas das *house parties*: "*Quero que levante a blusa e abaixe a saia bastante/ Que se abaixe o que possa, tudo no mesmo instante./ Quando eu disser 'Boogie!' que dance/ Quando eu disser 'Pare!' que nada em você balance*" (apud DEVI, 2012, p. 789).

²²² Um dos criadores do *lindy hop* (dança febre no Savoy Ballroom, mítico salão de baile do Harlem onde eram apresentadas danças negras para público maior, em cobiçadas coreografias, e também por meio de famosas competições), Frankie Manning diz que foram nessa festas que aprendeu a dançar.

²²³ "Os discos de 45 rotações foram substituídos por alguns sons latinos. Eddie Palmieri, Tito Puente, Cal Tjader e Joe Bataan reinaram por meia hora, e depois vieram Little Anthony, Smoky (Smokey Robinson) e casais em movimentos sensuais" (Gil Scott-Heron, *Abutre*, p. 149)

Dança como construção de espaços e momentos comunitários e identitários

As *house parties* refletiam o valor da dança para o afro-americano, paixão que uniu comunidades nas articulações e revitalizações espirituais (que remontam ao trabalho escravo)²²⁴. Para recém-chegados ao Norte, em levas constantes por décadas, serviram como modo de acelerar a aclimação quanto aos conflitos e estranhamentos da cidade, rica em significações: espaço impessoal, não-acolhedor e propício ao *improviso*. Se *Ballroomin' Blues* conheceram novos e diversificados espaços de negociação e apropriação que motivaram a criação de novas danças, amiúde na tradição sensual africana (HANNA, 2002), *Jukin' Blues* mantiveram o *locus* da criatividade nos redutos negros: estilistas e infratores (*rule breakers*), afro-americanos reinventavam sua identidade pela dança, dando nova visão de sua experiência americana²²⁵.

Entre esses redutos que conseguiam um "equilíbrio" entre urbanidade e nostalgia que o fluxo constante de migração negra - músicos, entre eles - proporcionava aos negros do Norte, merecem por fim destaque os *cabarés "balde de tripa"* (com as variantes locais *Barbecue Parties*, *Chitlin' Strut*, *Gumbo Suppers*, *Friday and Saturday Night Fish Fry* - ver mais em **Glossário**): frequentados pelas classes baixas, eram espaços onde, nos fins de semana depois do trabalho pesado, centenas de dançarinos iam ter às festas de "luz azul" ou "querosene vermelha" para "remoer", "arrastar-se lentamente" ou "esfregar a barriga" (*slow drag* e *belly rup*).

Durante as décadas de 1950 e 1960, o *chitlin circuit* consistiu numa série de pequenas casas noturnas que apresentavam para plateias negras shows de artistas de blues, *r'n'b* e *soul music* em turnê, espaços responsáveis pelo aprendizado, sobrevivência e/ou ascensão de diversos nomes. Além de servirem a típica *soul food*, o nome era uma metonímia da cultura afro-americana (CAMPBELL *apud* DEVI, 2012): elas atraíam multidões para comer, dançar e celebrar. Alguém era colocado à porta pra cobrar entrada, sendo a paga dos músicos o suficiente para "se sustentar de um dia para o outro" (p. 1150). Durante a segregação, esses

²²⁴ Sobre as *dance parties*, antigo e caro elemento social e identitário entre jovens camadas urbanas afro-americanas, e tal um "rito de passagem" e mesmo "evento liminar", ver Hazzard-Gordon, 1983.

²²⁵ Sobre o fascínio exercido pela cultura negra (dança e música) sobre diferentes camadas - econômicas, geracionais, geográficas - brancas, além de aspectos como apropriação, assimilação, projeção, integração, sexualização ver Bastide, 1967; Hazzard-Gordon, 1983; Hanna, 2002; Ehrenreich, 2010.

clubes eram basicamente os únicos lugares onde os artistas negros podiam se apresentar (ver também Ritz, 1999).

O termo "*balde de tripa*" vem dos miúdos e bucho do porco, recolhidos num balde no matadouro, e passou a designar algo de baixo nível, consumo do populacho. No entanto, aos poucos, de produto anunciado em improvisados letreiros de modestas lojas e restaurantes, o termo passou a identificar mais e maiores festas regadas a música, dança, bebida e típica cozinha negra do Sul. De vergonhosa e desqualificada comida dos antepassados escravos e parentes pobres, chegou à década de 1960 como um dos grandes símbolos identitários afro-americanos, verdadeira *soul food*, quando o *preto*

na sociedade americana é como o selvagem entre nós, natureza objetiva na própria cultura. Entretanto, em virtude da conseqüente distribuição de renda, a 'inferioridade' dos pretos também é percebida como profanação culinária. *Soul food* pode se tornar uma virtude (SAHLINS, 2003, p. 176).²²⁶

A Igreja como espaço de acolhimento e construção identitária

"A igreja causou forte impressão neste garoto franzino, de cabeça grande e com fraco pelo sexo oposto. Ir à igreja era o ponto alto da semana. Não só uma rica experiência espiritual, mas grande diversão, porque podia sentara-me ao lado de uma menina bonita e ouvir uma música que tomava meu corpo e me fazia dançar. Esse dia era o domingo" (BB King)

O longo processo histórico de privação da identidade ancestral-cultural africana dificultou mesmo a criação de uma nova enquanto escravo, que terminou por abraçar a teologia dominante branca, em parte porque a adoração cristã²²⁷ era a única forma de atividade comunal que lhes era permitida além do trabalho nas lavouras. Segregados dos adoradores brancos e ignorados pela maioria deles, negros cristãos desenvolveram suas próprias formas de adoração baseadas nas tradições de música e dança (uma delas era o *ring shout*, dança *sagrada* sobre a qual falaremos logo mais adiante).

²²⁶ "Passaríamos fome se dependêssemos só de nossa horta para comer, então demos um jeito. Os brancos não comiam a cabeça e intestinos dos porcos, mas nós sim. Usávamos os miolos e ossos das patas para fazer queijo e salada de tacho. Cozinhávamos os intestinos, que chamávamos '*chitlins*'. Sabíamos o que fazer também com as partes das cabras e vacas desprezadas pelos brancos. A necessidade e a criatividade acabaram originando deliciosa culinária" (BB King *in* RITZ, 1999, ps. 07 e 08).

²²⁷ "Não posso deixar de notar que os negros, mais que outras espécies humanas que conheço, têm o melhor ouvido para música. Experimentam espécie de gozo extático com a salmodia"(Reverendo Samuel Davies, 1755 - *in* EHRENREICH, 2010, p. 260).

Depois de libertos, os negros se viram subjugados por legislações racistas, vilipendiados de atos cotidianos, excluídos/discriminados de locais brancos (públicos, de entretenimento e igrejas): eles precisaram, então, para sobreviver espiritualmente, redefinir cultura própria, afro-americana²²⁸. A falta de instituição que oferecesse núcleo cultural-religioso, fora do universo e ideologia brancas, foi suprida com o surgimento da igreja afro-americana, único lugar (pelo menos no *Deep South*) onde podiam se reunir:

A igreja é ótimo lugar para se conhecer pessoas: seguro, tranquilo e sagrado. Todos eram gentis e se sentiam abençoados (...) bastava estender a mão para receber amizade. As meninas eram amáveis (BB King, 1999, p. 68).²²⁹

Espaço de redentor fortalecimento de laços identitários, as igrejas negras ofereciam longas reuniões de culto que estavam entre os principais eventos sociais da comunidade repletos de canto e dança: entre elas, destacam-se as Pentecostais e Santificadas, que visavam restabelecer a *pureza* da igreja, sobretudo através do culto *extático*, encarnado pelo *shouting* ou o "devir feliz" (*getting happy* - CAPONE, 2011): o *ring-shout* ("*clamor de roda*"), talvez o *mais africano* dos cultos afro-protestantes²³⁰, era *dança circular* das igrejas Pentecostais e Santificadas do Sul, viva pelo menos desde o século XIX (quando a Igreja popular negra fechou acordo com a hierarquia religiosa que proibia a dança e quando nada semelhante ocorria no contexto da adoração cristã desde que a dança havia sido proibida nas igrejas católicas europeias no século XIII).

Essa dança acontecia logo após a reunião de oração: se cantava - em forma de *chamado e resposta* - enquanto se batiam mãos e arrastavam pés, o mesmo "*shuffling*" do futuro *slow*

²²⁸ Para Herzhaft (1986), se as tentativas de inserção cívica e social negra na América branca pós-Guerra Civil tivessem sido mais efetivas e aceitas pelos brancos do Sul, a cultura *negro-americana* teria sido bem menos original: foi a vida dos negros, pós-Reconstrução, feita de isolamento e repressão social, que forjou nesse povo identidade tão particular.

²²⁹ A criação de igrejas negras segregadas, além de centro comunitário longe de sanções e olhares brancos, foi ainda resposta ao mal-estar desses pela presença negra (também segregada) nos seus lugares de culto: entre 1865 e 1880, a segregação dos batistas negros e a das seitas chamadas *shouting* do século XX, e seu conseqüente isolacionismo, foram responsáveis pela contribuição religioso-musical aos gêneros *profanos* (ver Lomax, 1970; Humphrey, 1993 e Hobsbawm, 1995).

²³⁰ A palavra "*shout*" ("*grito*") é atribuída à palavra "*saut*" dos Bambara: "gritar (*shout*) é 'ficar feliz', o corpo pode ser usado como trombeta pelo espírito" (COTRELL *apud* LOMAX, 1970, p. 70). Afirmou o pastor de uma *plantation* que o modo de adoração era quase indescritível: "um certo êxtase de movimento seguia a cantoria, todos batendo palmas e sacudindo as cabeças" (*in* EHRENREICH, 2010, p. 192); adoração não é "rezar o dia todo com rostos voltados ao chão dando as costas ao todo-poderoso, e sim dançar, aproveitar a vida e fazer amor, de modo que o povo negro se multiplique e preencha a Terra" (Nxele, profeta xhosa do século XIX, *in* EHRENREICH, p. 262). Cantores de *jump* e *r'n'b* chamados *blues-shouters* (*gritadores*) não o eram por acaso: eles literalmente gritavam até o máximo de sua capacidade vocal e chegando à total exaustão física (ver Calado; e **Capítulo 5**).

drag (de modo a permitir assim movimentos ritmados do corpo mas ajustadas a regras arbitrárias de não cruzar pernas e pés que deveriam ainda permanecer pouco tempo levantados, uma vez que a Igreja interditava a dança, descrita na Bíblia como *cruzamento de pernas*), em forte acompanhamento rítmico. Fiéis giravam em direção contrária aos ponteiros do relógio e, lentamente, clamores e gritos cresciam em velocidade e intensidade, gestos corporais e frases musicais repetidos *ad infinitum*. O efeito hipnótico, após horas de *arrasta-pés*, os deixava possessos, gritando e balançando sob êxtase e transe religioso, algo próximo de *receber o espírito* (CALADO, 1997).

"Não deixe o diabo roubar a batida do Senhor!": *Gospel Music*

As igrejas Pentecostais do início do século XX ainda incluíam musicalmente nos cultos ritmos negros mais seculares, profanos e ecléticos - do branco *country* ao latino *mambo*, da valsa europeia ao jazz, blues e *boogie woogie* negros -, que levavam fiéis a cantar e dançar ao som de bateria, pandeiros, órgão, saxes e guitarras (EHRENREICH, 2010; CAPONE, 2011). Resultante desse *continuum* dos cultos, o *gospel* é atualização urbana, moderna e popular dos rurais, antigos e folclóricos *negro spirituals*, com harmonia complexa, improvisação melódica e forte acento rítmico calcado no blues. Surgida *pari passu* com este, buscava musicalidade mais sofisticada e polida do que a praticada nas igrejas Santificadas, mas ainda clamava por participação física dos membros da congregação, *preacher* e músicos. Thomas Dorsey, um seu formatador (e, ora vejam, também do *hokum*) defendia que *gospel* e blues carregavam o *mesmo sentimento*, por ele chamado "apego ao coração" (HUMPHREY, 1993), por isso compunha aquelas estruturalmente debitadas a esta. Se a mensagem dos antigos *negro spirituals* pregava suportar as provações dessa vida com a recompensa pós-morte, a do *gospel* é mais imediata, otimista, radiante e alegre, por trazer nota de "boas novas", assim chamadas pelos *preachers* por exporem a "verdade da palavra de Deus"²³¹.

Mas Dorsey encontrou bastante resistência inicial: desde o final do século XIX, muitos afro-americanos buscavam respeitabilidade atenuando práticas religiosas, tentando banir a *dança circular*, desencorajando a religião entusiástica e adotando hinos mais serenos. Muitas igrejas do Norte ainda refletiam práticas brancas, com coros cantando temas sacros de Bach e Mozart, reverberando ancestrais hinos religiosos negros baseados também na música europeia e americana, mais formal e contida - *white spirituals*, em contraste à proposta musical-

²³¹ Etimologicamente derivado de *God-spell* (*palavra de Deus*) ou, ainda, da corruptela "*Go(d)*" ("bom") e "*Spell*" (ato de anunciar algo, ou seja, *boas novas*) (DARDEN *apud* DEVI, 2012; RIBEIRO, 2005).

eclesiástica do *gospel*, ritmada, suingada e interativa, com *chamado e resposta* e apoio de instrumentos e palmas que, ao fim e ao cabo, terminavam mesmo no movimento frenético dos participantes, quase transe, quase extático²³². Enquanto parte da elite negra religiosa buscava moderação e equilíbrio, seitas santificadas perseveraram em celebrar velhas formas extáticas de adoração, com curas, profecias, glossolalia, possessão por espíritos e danças. Ou seja, juntava blues ao *ring shout* (sendo que, nesse imbróglio, as próprias igrejas que adotavam os *ring shouts* também viam o blues e sua dança com reticências), manifestações profana e *primitiva*, nessa ordem, ambas execradas pela parcela mais polida da comunidade negra, que buscava distanciar-se das lembranças do passado escravocrata e rural²³³.

Para Oliver (1960), as restrições e interdições impostas pelas denominações religiosas negras foram provavelmente tentativas rudimentares de fortalecer seus códigos morais, e as pulsões sexuais foram canalizadas em fervor religioso e expressas na catarse rítmica musical, gestual, performativa e coreográfica. Para Hanna (1999), para quem sexualidade da dança e sua capacidade de excitar é fato, dançar pode levar a estados alterados de consciência (que mudam padrões fisiológicos na frequência das ondas cerebrais, adrenalina e açúcar do sangue) e, em consequência, à alteração da *ação social*. Os espectadores de dança podem ter experiências empáticas e vicárias:

Gregos associavam dança, bacanais e agitação política: Platão²³⁴ temia o impacto subversivo das artes – se fosse imitada a mimese que despertava a percepção. A Bíblia menciona a dança corruptora de Salomé; clérigos falam dos abusos da dança, que era uma forma de arte litúrgica aceita; e os governos totalitários exigem a dança a serviço do Estado (p. 84).

Zemp (1998) enxerga relação complexa entre música e transe – existência de diferentes tipos de consciência alterada (êxtase, possessão, transe xamânico, emocional, comunicativo, excitado): estas se caracterizam pela manifestação de um ser do mundo invisível – divindade, gênio, ancestral, santo -, que possui o corpo do dançarino/a. O transe pode se expressar em movimentos frenéticos ou contidos, segundo a divindade que possui o dançarino ou a

²³² Gestual e musicalmente, o *gospel* foi influente também fora da igreja: gestos corporais extasiados e livres, dos *preachers* e congregação, e a enfática base rítmica 2/4 (*backbeat*), marcada principalmente pela bateria, estimularam dançarinos do *jump blues*, *r'n'b* e *soul music* (FRIEDLANDER, 2006).

²³³ No entanto, em que pese a resistência, as partituras de Dorsey foram vendidas aos milhares e lhe deram salvo-conduto para organizar coros nas igrejas de Chicago, que queriam ampliar seu apelo e atrair tanto jovens quanto novas ondas de migrantes vindos do sul. Vários coros *gospel* surgiram e esse *holy blues* finalmente pegou (exporemos o conceito de *holy blues*, aparente oxímoro, no **Capítulo 5**).

²³⁴ N'A *República*, Platão já prevenia que mudanças de ritmo na música popular pressagiavam mudanças mais profundas no resto da sociedade (in MAZZOLENI, 2012).

dançarina, de acordo com as normas culturais que regem as formas de transe, e de acordo com o momento, no ritual de possessão²³⁵.

Já para Rouget (*apud* ZEMP, 1998), se é incerto que música de possessão tenha efeitos de ordem puramente fisiológica sobre o possuído que a escuta, é manifesto que a dança – sendo ou não de possessão – provoque modificações no estado do dançarino, tanto a nível fisiológico quanto psicológico, esses efeitos físicos que explicariam porque a dança pode ser vista como ascese e, frequentemente, técnica de transe. Contudo,

por mais importantes que possam ser sua natureza de *signo, função simbólica*, carga estética e possibilidades de *ascese*, ela permanece, sempre, em proporções variáveis, mas jamais negligenciáveis, atividade motora com fim em si mesma. A dança é sempre, pelo menos em parte e apesar, às vezes, das aparências, *prazer de dançar, de brincar* com o corpo (...). É justamente nesse momento que a música se torna indispensável. Por quê? Porque ela é a única *linguagem* que fala, ao mesmo tempo (...) à cabeça e às pernas, porque é através dela que o grupo estende ao indivíduo o espelho no qual pode ler a imagem de sua *identidade* de empréstimo, e porque é ela que permite ao indivíduo devolvê-la (a identidade) sob a forma de dança (p. 51, *grifos meus*).

Corpos sagrados/danças profanas

*"Take me in your arms and **rock** me good and slow/ So I can take my time and do my work everywhere I go" ("Blues in D", Frank Stokes, 1927)*

*"She don't **roll** it too high or either too low/ She roll it good and easy and it ain't too slow" ("Rolling Blues", Bo Carter, 1936)²³⁶*

Em 1922, Trixie Smith deixou no ar alguma ambiguidade ao gravar "*My Daddy **Rock**s Me (With One Steady **Roll**)*". O sucesso da canção, - cuja conotação sexual surge em "*Meu Paizinho me Balança (Com um Ritmo Forte, ou Rolo Firme ou Balanço Legal*" ou ainda "*Meu paizinho me nina com seu calmo balanço*") - além de impulsionar várias versões até 1929, inclusive de artistas brancos, inspirou muitas variações líricas por parte de menestréis negros, que multiplicaram as referências a esses gingados²³⁷.

²³⁵ Sobre a relação transe e erotismo (em Ghede, *loa* do Haiti), ver Hanna (1999).

²³⁶ ("*Me pegue em seus braços e me balance gostoso/ Então eu posso ganhar tempo e fazer meu lance onde quer que eu vá*"); ("*Ela não rola muito acima ou muito abaixo/Rola fácil e não muito lento*").

²³⁷ (entre outras, e somente até a década de 1940, "*Rock That Thing*"; "*Rocking and Rolling*"; "*I'm a Steady Rollin' Man*"; "*Rock Me Daddy*"; "*Rock It For Me*"; "*Rockin' My Blues Away*") e prosseguindo depois com os *r'n'b* "*Rock me Baby*", "*Rock me Mama*", "*Good Rockin' Tonight*" e muitos etc. (TOSCHES, 1985; MUGGIATI, 1995; MAZZOLENI, 2012).

Rock and roll era, da mesma forma que "jazz", "jive" e "jump", antiga gíria negra para "fornicação" (MUGGIATI, 1995). Essa denominação genérica deve sua precária reputação à conjugação entre dois termos emprestados do vernáculo negro: "rock" e "roll", que designavam mudanças de tempo e de posição de movimentos laborais (variação de balanço para frente e para trás) que migraram para a dança (religiosa e profana), mas que indicavam também de maneira pouco velada (entre seus pares) o vaivém do ato sexual. E a música negra representa miscelânea ideal para quem pretende seguir as transformações de palavras como *rock e roll* no vernáculo do gueto:²³⁸

Os verbos "rock" e "roll" foram incorporados à língua inglesa durante a Idade Média e logo usados como metáforas de emoções *à flor da pele*²³⁹. Já entre afro-americanos (primeiro escravos, depois libertos), "rock" ("rocking") e "roll" ("rolling") eram associadas a lida manual, passando a significar ritmo constante para torná-la mais fácil (BERENDT, 1975).²⁴⁰ Mas, como outros termos ligados à labuta manual, incluindo "hauling ashes"²⁴¹, "rocking" e "rolling", acabaram adquirindo conotação sexual: se em *work songs* coletadas no século XIX temos "roll" aliado ao movimento rítmico ("Way down Southe where I was born/ Roll the cotton down/ I worked in the cotton and the corn/ Oh, roll the cotton down"), sua contemporânea variante *canção do mar* (*sea chanty*) já os usava em versos permeados de maliciosos *signifying*: "Oh! do my Johnny Bowker, come rock'n'roll me over" ou "Oh, there's nothing to do but to sit down and sing/And rock about my Saro Jane"²⁴². Nos anos 1920 e 30, "to rock" significava, para os amantes, manter estável, lenta e sob controle ação rítmica do sexo, de modo que o homem

²³⁸ A multiplicação desses eventos (somente na seara profana) acabou por assegurar tanto a inocuidade de termos cujo campo semântico se inclinou na direção do suíngue das *big bands* quanto equívocos produtivos: essa progressiva atenuação encontrou talvez seu melhor exemplo com as Boswell Sisters, trio de cantoras brancas saído da burguesia de New Orleans que evocou inocentemente a dança ao cantar "Rock'n'Roll" na comédia musical policial *Transatlantic Merry-Go-Round* em 1934 (CHACON, 1982; DANCHIN, 2010; DEVI, 2012).

²³⁹ Escreveu Shakespeare em *Vênus e Adonis*: "My throbbing heart shall rock thee day and night" (algo como "meu coração pulsante te fará vibrar dia e noite"). Mas as raízes do *rock* estariam em étimo da África Ocidental: idioma *bidyogo*, *rak* = "dança"; *yirak* (*eu danço*); *iraque* (*eu não danço*) (DEVI, 2012).

²⁴⁰ Se "rolling" era expressão corrente entre carregadores de pesados fardos de algodão para os navios no Delta, junto à *work songs* responsoriais, "rockin'" e "rockin' dead easy" aludiam ao uso ritmado do machado nas *river songs* (*canções de rio*). Podemos achar a expressão ainda nos *negro spiritual* ("Roll, Jordan, Roll") (JACKSON *apud* DEVI, 2012); Já Lomax (1970), ouviu "rocking" de veteranos estivadores dos navios no rio Mississippi ao movimento de balanço ritmado para aliviar o peso de cargas. Calado (2007) localiza já na *work songs* a relação entre música e gestual: "a música cantada pelo líder coordena os movimentos de modo tão preciso, que praticamente coreografa uma dança com toda a turma de trabalho (...) a união da música aos gestos e movimentos do corpo, ainda que ocorra numa tarefa difícil e cansativa, aproxima-se inevitavelmente da dança" (p. 87).

²⁴¹ Na gíria vernacular afro-americana, "ter as cinzas (sêmen) transportadas" equivale a *atingir o orgasmo*, pelo ato sexual ou masturbação (ver **Glossário**).

²⁴² ("Oh venha, Johnny Bowker, venha me chacoalhar e balançar") ("Oh, não há nada a fazer senão sentar e cantar/ E chacoalhar sobre minha **Saro Jane**" - barco ou pessoa?) (CHASE, 1957; STEARNS, 1964).

performasse por muito tempo sem ejacular; já "*to roll*" representava "aquecer *as coisas* e ser pego na inexorável marcha em direção ao orgasmo" (DEVI, 2012). Na década de 1940, a expressão unificada "*rock and roll*" já era corrente como vernáculo autenticamente afro-americano: entre *habitués* das *juke joints* do Sul, significava "foda", pouco antes de ser adotada com outro significado, como categoria musical.

Segundo Zemp (1998), em diversas regiões pelo mundo são atribuídas significações específicas à dança que podem variar segundo o nível de conhecimento de cada um – do dançarino ao iniciado, do especialista nas tradições e estudioso esclarecido, ao simples espectador. Essas significações podem ter relação global com todas as danças de específica sociedade, com certo tipo de dança ou, ainda, com cada gesto executado por ocasião de uma dança em particular. Amiúde múltiplas, por vezes contraditórias, as interpretações cobrem toda sorte de cenários: desde simples imitação de movimentos animais ou do comportamento humano, passando por estilizações elaboradas do mundo, até a linguagem gestual sofisticada que exprime, sem palavras, nomes, verbos, frases inteiras, emoções, e até noções abstratas.

Curiosa, mas sintomaticamente, a metáfora carregada de conotação sexual tinha também vida espiritual: na década de 1940, cantores *gospel* no sul ainda usavam "*rocking*" para significar arrebatamento espiritual ("*Rock, Church, Rock*", "*Rock Me*" e "*Rock My Soul*"). Mas a história é bem mais antiga: a letra da *Dança do Fogo* cerimonial dos seguidores de *obeah* (crença de matriz africana) da Flórida dizia "*Bimini gal is a rocker and a roller*" ("*a garota Bimini põe para quebrar*")²⁴³.

Ou seja, essa similaridade vocabular não é fortuita: descrições de cultos afro-americanos - entre os quais os *Holy Rollers* e *Rockin' Church* - entre o final de 1800 e até quase a terceira década do século XX, retratam congregações em círculo ao redor de uma mesa de centro, num "*ring shout*" também chamado "*rock*": eles se movem com passo rítmico, saltitante e arrastado, enquanto seguem o diácono, cuja *função* (não por acaso outro nome das *house rent parties*) é levar paroquianos - que gritam e cantam, dançam e batem palmas, chacoalham e rolam e desmaiam -, ao frenesi. Pullen (*apud* TOSCHES, 1985) descreve convenção inter-

²⁴³ "Já no começo dos anos 1930, *rock and roll* era mais do que expressão sobre foda: descrevia estilo de música indefinível, com nova sensualidade no ritmo (...) A esquizofrenia da metáfora *r'n'r* foi a inspiração para '*Holly Roll*', música engraçada e suja gravada por Rufus e Ben Quillian" (TOSCHES, 1985, ps. 14 e 15). Sobre essa esquizo e promíscua interseção sagrado/profano, complementa Humphrey (1990) que, ao escutar Arizona Dranes, pianista e cantora cega da Igreja de Deus em Cristo, a combinação de harmonia e síncope em algumas de suas canções - como "*Crucifixion*" - fica fácil inferir a relação com pianistas da igreja Pentecostal convertidos em roqueiros, como o "endiabrado" Jerry Lee Lewis (ver também Devi, 2012), um dos responsáveis de, nos anos 1950, o *r'n'r* ser, em parte, blues religioso (HUMPHREY, 1993).

racial Holy Rollers em 1929:

O espírito fazia com que alguns dançassem e outros falassem em língua desconhecida, gritassem, chacoalhassem ou caíssem em transe mortal. Beatos em número cada vez maior caíam de joelhos, cotovelos postos numa cadeira de dobrar, no altar, enquanto outros entusiastas batiam palmas no ritmo da música, exigindo que os ajoelhados 'se transfigurassem', ou coisa do tipo (...) Depois de meia hora disso, a cantoria chegou ao fim. Os instrumentos usados também foram diminuindo, pararam e foram deixados de lado, restando apenas o pianista e um pandeirista, que sequer consegui ver, para continuar o ritmo barulhento constante e quase aterrorizante. Aterrorizante porque me impressionou o fato de aquilo ser um *produto do subconsciente selvagem do animal humano, que raramente encontramos em tais rebanhos assustadoramente auto-organizados. Mas as orgias extremas e hipnotizantes de tais grupos primitivos têm sido descritas com frequência*. E, afinal de contas, meu propósito é simplesmente deixar claro como essa canção nativa se funde na ritmização hipnótica usada nessas práticas religiosas indígenas (ps 13 e 14, grifos meus)²⁴⁴.

Para Murray (2017) são possíveis similaridades para além do vocabular: não é incomum palmas e arrastos de pés (*shuffling*) e da congregação, *balançando* e *rolando* (*rocking and rolling*) e cantando temas religiosos em progressão entusiástica que podem gerar paroxismos de êxtase que excedem o que acontece nas melhores *juke joints*:

Ocasionalmente, a bacante música da *Saturday Night Function* torna-se francamente orgiástica, como todos não apenas sabem, mas esperam. Mas, ainda assim, ninguém é capaz de comparar a intensidade altamente estilizada dos mais lascivos movimentos de dança *honky-tonk* com o que acontece quando um adorador *Sunday Morning* grita até começar a *falar em línguas* porque é possuído pelo Espírito Santo (p. 47).

Na verdade, prossegue Murray, o maior elogio a um músico de blues sempre foi o de que ele pode fazer uma pista de dança *estremecer* tal uma igreja *downhome*. E essa conexão é bem localizável: muitos dos elementos estruturais do blues parecem derivados das igrejas rurais do Sul (*downhome church*) pois, ao fim e ao cabo, mesmo se *bluesmen* não começaram como músicos de igreja, é provável que tenham sido culturalmente condicionados por ela, enquanto sistema unificador ou *habitus* - leia-se a capacidade dos atores incorporarem a estrutura social por meio de disposições para o seu modo de ser (sentir, pensar e agir) - de forma mais estruturalmente profunda, ou seja, desde a infância, do que pelo blues: se não há

²⁴⁴ Cultos *Holy Rollers* permanecem ativos no Sul e em áreas urbanas negras do Norte, cuja veneração ainda causa espécie: grupos dançam com cascáveis ao redor do pescoço e bebem *coquetéis de salvação* de estricnina e água, pois "...eles pegarão em serpentes e, se beberem algum veneno, nenhum mal lhes sucederá", garante oitavo versículo do Salmo 22 que diz "Confiou no Senhor". No entanto, a palavra hebraica traduzida como "confiou" é originalmente *gahlahl*, que não quer dizer *confiança*: a Bíblia de Gênova (1560) traduziu o verso literalmente: "Aquele que rolou com o Senhor" (TOSCHES, 1985, p. 14).

limite de idade para a igreja e sua música, o blues era música considerada adulta e interdita às crianças.

Contudo, apesar dos constantes esforços por manter separadas *blues dances* e música religiosa – e *performers* de um lado ou outro da linha divisória – a fusão entre música sacra e secular tornou-se mais patente a partir dos anos 1940 e culminou nos anos 1960 (do *jump* à *soul music*). Diante do apresentado, parece claro que ambas as formas de expressão possuem origens próximas, e mesmo tradições da igreja e dança profana do fim de semana não eram antitéticas: aquela pode ter antipatizado com o blues porque as pessoas o dançavam em *juke*s de última categoria (onde também bebiam, jogavam, pecavam), mas, ao fim e ao cabo, fervor semelhante inspirava tanto hinos quanto canções, e ambos se refletiam no êxtase corpóreo (FEINSTEIN, 1985), tanto de dançarinos como de *performers* seculares, notadamente do *r'n'b*, *doowop* e *soul music* (estes, em sua maioria egressos da Igreja, incorporaram às suas exibições excitação emprestada ao erotismo mal-encoberto de formações da *gospel music*).

É clara a força da Igreja como tradição primeira da vida afro-americana, como facilitadora da transição da vida rural à urbana (O'NEAL, 1993). Mas não se deve subestimar as tradições profanas: *house rent parties*, *festas de churrascos e tripas*, *juke joints* e *afins*, todos satisfaziam necessidades similares da comunidade: eram lenitivo à emigração para a cidade e atenuavam a rudeza do trabalho semanal. Portanto, não deveria surpreender que muitos *performers* da música negra ganhassem sua experiência nesses cerimoniais aos sábados à noite e aos domingos de manhã²⁴⁵.

The Last waltz

Todo povo possui cerimônias especiais que simbolizem mudanças no indivíduo (HANNA, 1999), como os ritos de puberdade, que atestam a maturidade física e que podem exigir operações no corpo ou mudanças de residência, entre outros. Esses rituais e os que iniciam adultos em nova posição social amiúde transmitem expectativas e exigências de papel sexual por meio da dança. Os azande (EVANS-PRITCHARD, 2014), conforme crescem, valorizam sobremaneira a dança: para ambos os sexos, é chance de mostrar-se que se intensifica na puberdade e num ambiente cultural em que a exibição sexual ocorre e em que a escolha é socialmente encorajada. Jovens dançam para flertar, e esses flertes levam com certa

²⁴⁵ "O jazz e o blues não encaixavam dentro dos esquemas de nossas principais instituições, a Igreja e a Escola, pois expressavam atitudes que mal condiziam com elas, mas ajudavam a dar a nossas vidas certa aparência de plenitude" (ELLISON *apud* O'NEAL, 1993, p. 328).

frequência a conexões sexuais, mas a sociedade insiste que nenhum dos dois deve entregar-se a isso de modo flagrante.²⁴⁶ A dança, conclui Evans-Pritchard, pertenceria também, e portanto, ao grupo de

de instituições sociais que permitem o jogo sexual até certo limite de discrição e comedimento, que tem por função canalizar as forças do sexo em canais socialmente inofensivos, e desse modo favorecer os processos de escolha e proteger as instituições do casamento e da família (ps. 33 e 34).

Hazzard-Gordon (1983), por seu turno, teoriza alguns aspectos da dança urbana afro-americana, notadamente entre jovens. Elencamos dois: a *integridade cultural* trata da capacidade de dançar como prova participativa e afirmativa da cultura negra, como rubrica de identidade étnica. A dança adequada exige a demonstração de certas posturas e gestos valorizados culturalmente, tão sutis quanto uma inclinação da cabeça, expressão facial ou posição dos braços: controle pélvico e manipulação do tronco; capacidade de *fraseado* coreográfico; estilo de movimento dos pés e pernas; uso percussivo de ritmo; enfim, tem-se códigos e *habitus* afro-americanos que, por meio da dança, legitimam socialmente o sujeito, em *contato verdadeiro com o material cultural*. As danças trazem consigo um contexto implícito de experiência sociocultural: ajudam a definir alguém como *negro*, especialmente como pessoa negra não assimilada nem afastada de suas *raízes culturais*.

Já a *resistência política* é aspecto que considera o confronto e contradição entre as danças negra e branca: os negros se vêem como melhores dançarinos, ridicularizam os brancos que tentam *dançar como negros* e fazem distinções que implicam ressentimento, superioridade e desgosto pelos que buscam emular aspectos gerais da cultura negra. A afirmação sobre brancos copiando negros é carregada de mágoa histórica compartilhada por milhões: referencia realidades *políticas raciais* ao aludir a profunda amargura sentida pelos afro-americanos quando testemunham a violação de atributos que reconhecem como culturalmente seus; assim como pelo paradoxal comportamento branco: ao mesmo tempo que protagonizaram a construção da imagem sexualizada do negro não se furtam da tentativa de emulação gestual, artística e estética. A dança, linguagem não-verbal, é pródiga em revelar sentimentos e emoções dos negros, grupo étnico de poder limitado de apropriação e

²⁴⁶ A sociedade permite tais incidentes sexuais, desde que ocorram discretamente e moderadamente escondidos. Já n'A *Vida Sexual dos Selvagens* (1929), Malinowski discorre, entre outras, sobre a *karibom*, série de festas comunitárias que envolvem comida, música e dança, momento de sociabilização que envolve essencialmente jovens e carregada de alta octanagem erótica: novas relações e *romances* temporários se desenvolveriam, tendo os fatores erotizantes e a quebra temporária e programada e consentida da rotina e regras sociais *função* de criar novas relações sociais e estreitar laços comunitários.

exportação de cultura, até mesmo a sua própria. Assim, desaprovam *brancos dançando como negros*.

A inferência de padrões duais de julgamento é outro importante componente da afirmação identitária afro-americana: quem é julgado e por quais padrões é, em grande medida, função de onde se encontra cultural e etnicamente. Os negros americanos há muito mantêm pelo menos dois padrões de julgamento da dança: padrões que aplicam à sua própria dança e a do *outro*, carregados de significados estéticos e políticos. Veladamente (por vezes abertamente) ridicularizam a tentativa do branco de tentar dançar na presença de negros, particularmente se essa dança envolve caricatural emulação do que os brancos entendem por *africanismos*.²⁴⁷ Se por *habitus* temos o que é adquirido e sublinhado e construído cultural e historicamente e refletindo nos atos corporais, em termos de transmissão e tradição, temos o visível contraste da dança, como *função, significado e uso* entre as culturas médias negras e brancas, sendo estas permeadas de interdições, limitadores e impeditivos, sobretudo comportamentais, ligados à moral e educação religiosa e econômica: racionalista, puritana e conservadora. Para o/a dançarino/a afro-americano/a, sua dança é veículo repleto de positiva *significação*: é mais que entretenimento, exercício e relaxamento, é imbuída de significado individual, social, cultural e político.

A etnicidade é instrumento identitário e político, noção forjada no seio do grupo que torna possível o desenvolvimento de discurso estético: o campo/arena da *dança negra* foi estruturado por operações, negociações e conflitos entre diferentes campos, que implicaram a articulação mesma de princípios antagonistas ou contraditórios e a produção de identidades híbridas ou (melhor seria) polissêmicas. Essas negociações acarretaram a (re)definição de espaços rituais, sociais e políticos (igrejas, festas, clubes, *jukes, house parties e ballrooms*), assim como a (re)formulação de relações entre espaços e identidades (danças sagradas x danças profanas). A dança negra transmite profundas mensagens relacionadas à identidade étnica e cultural, assim como ao *habitus*: "este é quem eu sou; meu corpo é lindo; aqui estou no meu melhor; aqui sou melhor que você; é assim que sou criativo". A dança, como o *signifying*, é forma de afirmação, libertação e desforra; codifica mensagens sobre hierarquia, inclusão e exclusão e trocas entre fronteiras, *intra e inter*, étnicas; é também desafio político encoberto, por envolver quebra de regras simbólicas, estilísticas e comportamentais. Dança-se por prazer e por necessidade: cura, expressão, sedução, conagração, reforço, desejo, tradição, ascese, êxtase, acolhimento, liberdade, descontração, identificação.

²⁴⁷ Comportamento vastamente explorado pela literatura negra. ver Baldwin (1986) e Cleaver (1971).

CAPÍTULO 5

"HEY, EVERYBODY, LET'S HAVE SOME FUN": PERFORMANCE

"Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (...), em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular seqüências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (...) é a construção e o uso de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons (...) é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance (...) é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização, é emoção e valor, assim como estrutura e forma"(SEEGER, 2015, p. 16)

Se a dança não foi por tempos merecedora de atenção por parte da Antropologia, o mesmo não pode ser dito sobre a *performance* e seus correlatos - *ritual* e *jogo*. A literatura antropológica - e etnomusicológica - é pródiga de análises. Abordagens que nos interessam são as que dão primazia ao contexto e à relação com cultura, sociedade e história, e as que se preocupam em identificar gêneros particulares de performance de um grupo e como este os constrói e produz: em que medida a performance em si resulta de algo que o performer faz ou de um contexto particular no qual é feita.

Performance seria um modo de comportamento, abordagem da experiência concreta na cultura (SCHECHNER, 2006): é estética, entretenimento, representação. Algo 'é' *performance* quando os contextos histórico e social, a convenção, uso e tradição assim o dizem, bem como rituais, jogos e espetáculos. Schechner, em reflexão posterior com Turner (*apud* OLIVEIRA PINTO, 2001) acrescenta que performances são, a um só tempo, étnicas e interculturais, históricas e não-históricas, estéticas e de caráter ritual: enfim, um tipo de comportamento, maneira de viver experiências.

A *performance musical* - para Blacking (*apud* OLIVEIRA PINTO, 2001), o principal agente de persistência e, simultaneamente, de alteração de tradições -, por seu turno, possui típicos aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos, tudo envolto no *por que* de pessoas fazerem e apreciarem certas tradições musicais (SEEGER, 2008): pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado (um *show* de *vaudeville-blues*), ou congruente à conduta da vida diária (uma apresentação à comunidade numa *house party*). Ou seja, entender os efeitos da música sobre uma audiência implica entender de que modo performances afetam tanto performers quanto audiência: se quisermos entender os *efeitos dos sons no coração humano* - para além do físico - devemos estar preparados para retrair com a audiência costumes, reflexões e miríades de circunstâncias que dotam a música de seus efeitos

(SEEGER, 2008).

No blues, sua potência e mesmo razão de ser residem no fato de o performer partilhar com seu público cotidianas experiências, amargas e positivas, comuns a ambos e dentro de sua história e cultura; vivências não reprimidas e sim descritas de modo realista. Langer (*apud* SCHECHNER, 2012) postula que, se em vida as pessoas sofrem terríveis experiências, na arte estas vivências tornam-se "maneiras expressivas", sendo uma das diferenças entre "arte" e "vida" é que naquela não vivenciamos a experiência tal e qual, mas sua representação. Estado agri-doce de espírito, contraste de sentimentos, desejos hedonistas e urgentes, representações existenciais do afro-americano dão ao blues seu grande atrativo emocional quando performado, enquanto *evento*: Stone (*apud* AUBERT, 2007) define *evento musical* como interação em que participantes derivam significado, sendo a compreensão dessa música alcançada processualmente ao se analisar componentes de transmissão e recepção do processo interpretativo.

O blues age mesmo como válvula de escape de sentimentos e emoções e desejos do performer e plateia. Aqui, música não é entendida apenas e portanto a partir de elementos estéticos mas, antes, como forma de comunicação que possui, tal qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos (OLIVEIRA PINTO, 2001) que precisam ser compartilhados: pensamos aqui música a partir da performance, por meio da "interação social" entre produtores e receptores (MERRIAM *apud* SEEGER, 2008), ou seja, se buscarmos entender a música em seu *contexto social total* (FELD *apud* SEEGER, 2008). Bauman (*apud* LANGDON, 2007) elenca a *experiência em relevo* como um dos elementos essenciais da performance: qualidades expressivas, emotivas e sensoriais. Assim, ato de expressão e atores são percebidos com especial intensidade, onde emoções e prazeres suscitados pela performance são essenciais à experiência.

Nas *experiências em relevo* compartilhadas entre performer e assistência *bluesy* é comum a atitude enérgica que leva a todos exigir felicidade *real* (MILLER, 1975), por meio da *representação* de letras afirmativas, ironia, malícia, duplo sentido, *signifying*, da articulação entre música e dança, corporalidade e sexualidade, êxtase e sedução, hedonismo e redenção. Expressar tais sentimentos e emoções através da música é *cantar o blues* (FERRIS, 1978): enquanto elabora seus pensamentos, o performer define perspectiva que dá sentido à vida negra, concentrando versos em temas que se repetem tanto na conversa/ação cotidiana quanto na performance (papéis da vida cotidiana, lembra Schechener [2012], são também performances e, lembra Seeger [2015], a música se mostra ferramenta notadamente útil para

afirmar identidade grupal, assim como "estilos de discurso" [p. 265], sexualidade e estética). Expressar comportamentos, pensamentos e desejos remete a uma história comum, um *ethos* negro que liga público a performer, em sua exibição convencional de sentimento/comportamento ritualmente apropriado (*display*), e revela sua responsabilidade de competência para tal, dois outros elementos primordiais da performance de Bauman (*apud* LANGDON, 2007).

O performer assume conscientemente seu papel como negro cantando para sua própria cor, e o blues intensifica essa identidade racial. BB King (*apud* FERRIS, 1978) enfatiza: "Se você tem cantado o blues há tanto tempo quanto eu, sabe como é ser preto duas vezes" (p. 26)²⁴⁸. Performances são comportamentos *restaurados* (SCHECHNER, 2012): *duas vezes experienciados*, simbólicos e reflexivos²⁴⁹, cujas significações precisam ser decodificadas pelos seus pares. Tomar consciência do comportamento restaurado é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas suas múltiplas faces, são transformados em atuação: "quer dizer que nunca pela primeira vez, sempre pela segunda e assim até a enésima: comportamento duas vezes vivenciado" (p. 10).

O *minstrel show* tem grande relevância no amplo espectro performático do blues. Esses espetáculos teatrais ambulantes foram *escola* ao negro que possuía talentos multifacetados - musicais, coreográficos, cênicos - e de extrema valia pós-Emancipação, como chance laboral no universo do entretenimento (ganhar/gastar dinheiro) e de alguma inclusão social, ainda que segregacionista. Futuros bluesmen, os mais versáteis, fizeram rico aprendizado como *performers* e *entertainers* nesse contexto que se desdobraria em *continuum* em arenas como *vaudeville* e *medicine shows* (mambembes shows itinerantes regados à música, dança e humor)²⁵⁰. Já alguns seminais nomes do *country-blues* seguiram trilha mais individual(ista)

²⁴⁸ E assim externa o incômodo sobre o desprestígio do blues por parte de críticos, principalmente se comparado ao jazz e associado a diversos e antigos estereótipos. Apesar de reconhecer que muitos *bluesmen* alimentam auto-imagem *outsider*, *sambo* ou *bufão liminar*, esta vai de encontro ao ideário do profissionalismo afro-protestante: "Pay your dues, man!" Para Genovese (1988), um dos temas principais da tradição do blues na *soul music* é "faça o melhor que puder": o que se enfatiza, seja na performance, seja nas canções, não é o sucesso conseguido, mas a sinceridade com que foi buscado.

²⁴⁹ O comportamento humano é visto como ações simbólicas que significam (GEERTZ, 1989), como a fonação na fala, a sonância na música e a gestualização na dança.

²⁵⁰ O *status* do blues como folclórico ou popular sempre foi ambíguo (OLIVER, 1990): muitos dos primeiros performers eram animadores de palco e, mais tarde, artistas do *urban blues* e *r'n'b* integraram esse *continuum* do performer de entretenimento profissional. Mas, para incontáveis negros, tocar o blues significava apenas performar para sua comunidade uma música com forma, continuidade e tradições próprias. Músicos do campo e de *juke joints* viviam de sua música (ou tentavam), mas não eram "profissionais" *stricto sensu* (MILLER, 1975) e sim "*folk professionals*" (EVANS, 1982) cujo ofício era tocar música *folk* em prática popular, trabalhando numa área onde se mantinha em larga escala a unidade de produção e consumo, performando temas que evocam experiências por eles partilhadas com sua comunidade.

e/ou solitária (eventualmente em dupla), opção que obrigou na busca ainda mais refinada de eficácia performática, uma vez que as apresentações se limitariam à sua expertise como cantor, instrumentista e *entertainer*, quando deveriam ser capazes de suprir demanda local por diversão e lazer²⁵¹.

Performance refere-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição. Se a análise estrutural diz que as coisas derivam sentido de suas relações com outras coisas (LÉVI-STRAUSS *apud* SEEGER, 2008), *categorias nativas do blues* não são exceções: para se avaliar a performance no blues é preciso levar em conta estilos e condições de produção e acolhimento e suas várias arenas. Há diferenças entre o blues performado nas ruas, *jook joints* e *barrelhouses*; em festas campestres e *house parties* organizadas para homenagear/ajudar amigos, vizinhos ou parentes; no palco, teatro e junto a outros eventos; o blues urbano e o rural; em/para plateias negras e brancas. Ou seja, há que se levar em conta, mais que mera a análise de estruturas sonoras, a análise do processo musical e suas especificidades (OLIVEIRA PINTO, 2001): focar menos o blues enquanto "produto" e mais como "processo" de significado social, conceito mais abrangente em que esta música gera estruturas que vão além de aspectos meramente sonoros para ensejos e funções dentro da comunidade afro-americana, adotando perspectiva processual do acontecimento cultural.

Na seara do seminal *country-blues*, podemos pinçar, entre vários, Charley Patton (1891-1934) para ilustrar o *estado de arte* na performance *bluesy*²⁵². Também elegante e hábil improvisador, quarenta anos antes de Jimi Hendrix já entusiasmava o público jogando o violão para cima, tocando-o atrás da cabeça ou entre as pernas. Para incentivar a plateia a dançar, imprimia forte ênfase ao ritmo, expediente necessário e digno de nota: um músico, sozinho ao violão, fazia valer por todo um conjunto musical. Com voz de barítono, cantava sobre auto-vivenciais bebedeiras, farras e mulheres.

No *vaudeville-blues*, arena das *classic blues singers*, é nítida a coexistência de duas tradições diferentes: a do blues e a da canção de teatro (MILLER, 1975). E seria sobretudo na

²⁵¹ Convém lembrar que esse individualismo característico do blues originou uma muito interessante categoria de performer, a do *one-man-band*. Usando a estratégia de enriquecer sua música qualitativamente, de modo quantitativo, muitos celebrizaram-se por tocar dois, três ou até cinco instrumentos ao mesmo tempo, de cordas sopra e percussão, usando para isso várias partes do corpo.

²⁵² Patton não reinou soberano como virtuoso: na mitologia do blues, são inúmeros os eternizados por suas apresentações, o que aliás sempre foi quase condição *sine qua non*: mereceria destaque também um seu contemporâneo, Peetie Wheatstraw (1902-1941). Auto-intitulado "*The Devil's Son-in-Law*", cantava os problemas eternos e prazeres efêmeros da vida negra durante a Depressão, lançando mão de gemidos em agudos falsetes, estilo considerado viril (ver **Capítulo 2**) e admirado por inúmeras fãs (EVANS, 1993).

pré-estrofe²⁵³ que a contribuição da tradição teatral é mais nítida, ao transformar cada música numa encenação dramática e atribuir ao performer, por vezes e expressamente, papel cênico ou mesmo criar outra *persona*, função dramática que assumiu relevante valor. Uma das mais celebradas, Bessie Smith (1894-1937), arrebatava o público em performances de intensa e ambígua emotividade: mesclava tristeza sem pieguice com melodias alegres e simples, e vice-versa (FEINSTEIN, 1985). E, se o *signifying* no blues se encontra amiúde na temática erótica - quando um bom *signifying* é aquele em que o performer é escandalosamente lascivo, mas mantendo aspecto de inocência perfeita -, a performance de Bessie em "*I Need a Little Sugar in My Bowl*" (DEVI, 2012), é digna de nota, por escapar de censura ou crítica.

Performances marcam identidades e contam histórias (SCHECHNER, 2006): sejam artísticas (palco), religiosas (púlpito) ou recreativas (comunitário) – são ritualização de sons e gestos. A performance no blues é aspecto de fenómeno maior, a saber, a original peculiaridade do improviso do afro-americano: uma vez que não existia notação que sedimentasse a música como havia sido composta, ocorria certa variabilidade na sua reprodução. Sua transmissão era oral, aprendida auricularmente por músicos em sua imensa maioria iletrados, ganhando o improviso um valor e(s)tético e não havendo noção de "erro". O improviso implica na transitoriedade: um performer de blues entra num "fluxo de consciência"²⁵⁴ ou "transe" de constante criação. E não há (nem se quer) duas execuções iguais da mesma peça (nem que sejam *do* mesmo músico), confirmando assim que, como "arte do tempo", a música é em si um evento: singular, jamais soará idêntica à execução anterior quando repetida (OLIVEIRA PINTO, 2001).

Outro elemento estético fundamental da performance é, paradoxalmente, o da repetição, aqui não como mera reprodução mas como recurso de intertextualidade que permitiria extrair novas significações. Recorre-se a um tema familiar a fim de produzir diferença - negra, pessoal e crítica - uma vez que este tema carrega significado prévio para performer e audiência. Essa é a idéia do *riff*: a chance da recorrência (*chamado e resposta*) indica a existência de experiência cultural comum (STEARNS, 1964). No *blues* - como em tudo mais

²⁵³ A estrofe clássica de três partes fornece bom veículo narrativo, por sua dramaticidade (STEARNS, 1964): os dois primeiros versos criam o clima de modo claro pela repetição, sendo o primeiro direto e de forte apelo emocional; o segundo, por meio de repetição e da ênfase, cria expectativa e tensão que antecipam o terceiro verso, que desfere o *golpe* (dramático, patético, engraçado ou excitante). Tal estrutura é particularmente eficaz quando performada, pois é "comunicação concentrada, cápsula de deflagração manufaturada para uma execução vivaz entre assistência que participa e dança" (p. 119).

²⁵⁴ no sentido do que as pessoas sentiam quando sua consciência do mundo exterior desaparecia e se fundia com o que estava fazendo (CSIKSZENTMIHALYI *apud* SCHECHNER, 2012).

- repetir é reforço da idéia, e muitas vezes vem explicitado por pequenos comentários do performer, que sempre se dirige a *alguém* ("let me tell you again", "can you hear me?", "I said"). Langdon (2007) fala de *significado emergente*, a noção de cultura pensada como um processo social contínuo, em que novos significados, valores, práticas, significantes e experiências são continuamente criados: o modo de expressar no centro de performance. Assim, o conceito de performance implica na experiência imediata, emergente e estética, provocada pelo performer em sua plateia.

Espinha dorsal do *minstrel e vaudeville shows* do *deep south*, o *hokum* urbano - e seus maliciosos blues que, antes de se estabelecer como gênero musical próprio, habitava o secular contexto de espetáculos (**Capítulo 02**) - é arte performática cômica cujo enorme sucesso em vários estratos²⁵⁵ possibilitou ainda visibilidade e caráter inclusivo a atores do universo *underground* afro-americano: o travesti e o casal cômico, cujos pioneiros expoentes seriam, respectivamente, o pequeno cantor e dançarino Frankie "Half-Pint" Jaxon (1896-1953) e Butterbeans (1893-1967) and Susie (1894-1963), estes encarnando o marido brincalhão e a esposa frustrada em temas brejeiro-picantes como "I Want a Hot Dog for My Roll". Os respectivos pioneirismos abriram portas para futuras gerações de artistas LGBT (Esquerita, anos 1950) e longevos modelos de performance de casal (Mickey & Sylvia, 60's).

Continuum do aspecto performático *minstrel* no contexto urbano pode ser localizado também no *jump blues* (anos 1940). Derivado do *Kansas City sound*, onde *big bands* jazzísticas em versão mais reduzida, agora denominadas "*combos*", começaram a tocar *blues-boogie-woogie-jazz* com feéricos e estridentes solos de sax (cujas notas "roucas", lembrando buzinas de caminhão ou grasnar de pato, geraram o termo *honkers*, ou "grasnadores"). Com o *jump* (também conhecido como *jive*, *jump and jive* e *shuffle* e que significa, não por acaso, "pular", mas também gíria negra para "fazer sexo" - MUGGIATI, 1995), *band leaders* e instrumentistas e *shouters* encarregaram-se da transição para o *r'n'b*, alguns apostando num repertório que incluía não mais a brejeirice *hokum*, mas composições mais diretas, lascivas, mais *dirty blues*.

De célebres performers do estilo destacam-se os cantores Wynonie Harris e Big Joe Turner e os saxofonistas Big Jay McNeely (**Capítulo 2**) e Louis Jordan, todos irradiando enorme energia e profundo sentido do humor racial (PEARSON, 1993), donos de enorme sucesso popular, salvo entre uns tantos que viam suas narrativas da vida e amor negros como

²⁵⁵ O conteúdo performático infantilizado e abertamente sexual fez com que boa parte da audiência, branca e negra, rejeitasse o *hokum* como algo vulgar e desagradável, de baixa cultura.

"étnicas" demais para sua sensibilidade de classe "cultura". Jordan (1908-1975), o "rei do jump", foi dos mais bem sucedidos *band leaders* afro-americanos entre os anos 1930-50, fazendo fama e fortuna com performances cômico-cênicas e poética vernacular das ruas negras, celebrando de forma ímpar o hedonismo cotidiano negro da época - prazeres simples, mulheres, comida, bebida e dinheiro - e popularizando, sem floreios mas codificadamente, expressões como "chicks" (ver **Glossário**) em "That Chick Is Too Young to Fry" e metáforas rurais como "Show me How to Milk the Cow" junto ao público urbano negro e branco (MAZZOLENI, 2012).

Apesar de expressivo o sucesso alcançado por esse *continuum* do blues performático, que remete à escravidão, este não escapou de severas repreensões, por consecutivas gerações de público e crítica negros. Como se trata de discussão tão antiga quanto profunda e delicada sobre esse aspecto da construção identitária do negro enquanto performer (ver THOMPSON, 2014; COLLINS, 2012), nos atemos aqui em destacar que foram emblemáticos os performers exitosos entre plateias brancas²⁵⁶ cuja apreciação impediu a afeição de parcela intelectualizada, religiosa e politizada negra (com exceção de boa parte do *Harlem Renaissance*, que buscava o resgate e valorização da beleza e sensualidade negras), que não apreciava a necessária adaptação desses performers à sensibilidade branca e sua tentativa de sedução, julgadas inconvenientes, mesmo ultrajantes: todos foram acusados de "brincar de negro para divertir brancos".

A situação desses personagens que performavam *extravagâncias atualizadas de menestrel* permite pensar, talvez forçosamente, a figura de *sujeito liminar* (TURNER, 1974): sujeitos que, situados num tempo e espaço específico - EUA segregacionista - apresentavam-se *indeterminados*, em espécie de processo transitório de *morte social*, mas que lutaram pelo *renascimento e reintegração* à estrutura social, ocupando a esfera artística. Que buscaram, enfim, sair de uma espécie de *liminaridade*, da condição transitória que os destituiu de suas posições simbólicas sociais anteriores (o anonimato²⁵⁷), ocupando um *entre-lugar* indefinido no qual não era possível categorizá-los plenamente, se negro ou *blackface* (*black-fake?*).

²⁵⁶ De Louis Armstrong (TEACHOUT, 2010) nos anos 1930 a Jimi Hendrix (GILROY, 2001) nos 1960's, passando por Louis Jordan, nos 1940's (KOCH, 2014) e Chuck Berry/Little Richard (1950's - WHITE, 1987).

²⁵⁷ Diz Turner (2005): O sujeito submetido ao ritual de passagem fica, no decorrer do período liminar, estruturalmente, ou mesmo fisicamente, "invisível" (p. 139), imagem que nos remete ao *homem invisível*, de Ellison (1990): o afro-americano cuja cor lhe dava *invisibilidade* (personagem-título-símbolo das agruras sociais que a comunidade negra nos EUA enfrentava no primeiro quartel do século XX, incluindo racismo, nacionalismo e identidade negras, políticas reformistas raciais, além de temas como individualismo e identidade pessoal).

Gostando ou não de se verem representados, é inegável que as *performances* - gestuais sonoro-cênicos que soavam heréticos, caricaturais e despolitizados que incluem tocar guitarra com os dentes, piano com a bunda, saltos, contorções, sorrisos burlescos, chutes no ar e emulações sexuais nada sutis - é *modus operandi* de complexa significação.

Outro nome relevante para nossa análise é o de T-Bone Walker (1910-1975), pioneiro e referencial guitarrista que conciliou no *jump* as tradições *country* e *vaudeville blues* no contexto elétrico e urbano, aliando virtuosismo e exibicionismo instrumental, lançando estilo fluido que *derreteu* o público feminino. Reputado por ter inspirado legião de performers no uso da guitarra como acessório de palco (GILLETT, 1971), movimentava-se com ela de forma elegante e sem esforço, tocando-a como *em um sonho* (MAZZOLENI, 2012; ou *como Jesus*, disse BB King no **Capítulo 2**), realizando acrobacias e improvisos e passos de dança, por vezes de clara provocação sexual: de acordo com a plateia, tocava atrás das costas ou da cabeça, enquanto coreografava com ela pelo palco ou abria as pernas em *espacato*; tocava também com ela entre as pernas, emulando um falo em ação (FRIEDLANDER, 2006). Sobre o fascínio que sua performance exercia nas mulheres, testemunha o colega Eddie "Cleanhead" Vinson:

T-Bone chega ao palco com seu terno branco e enormes anéis de diamantes. Ele pega a guitarra e *vroom, vroom*. 'Ohh! Mister T-Bone!' Ele ainda nem tinha acabado de tocar a primeira música quando as carteiras começavam a se abrir: 'toque minha música, Mister T-Bone!', 'Leve todo o meu dinheiro!' E ele lá, impassível, cheio de classe. Quando já estava no clima, começava a tocar guitarra atrás da cabeça. Era então que começava realmente a se mexer. De repente, várias coisas eram lançadas ao palco: sapatos, anéis, pulseiras, calcinhas, tudo... Ele tocava a noite toda. O público continuava a jogar no palco tudo o que era possível jogar (*apud* MAZZOLENI, 2012, p. 39).

Decerto sua performance exercia efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência e provocava interação (SEEGER, 2008) e o envolvimento comunicativo entre ambos resultava em vários níveis de satisfação, prazer ou mesmo êxtase. Temos que a ocasião da performance afetou estruturas da música, esse som humanamente (des)organizado, por meio de improvisação, variação e resposta da audiência (BLACKING *apud* SEEGER, 2008). E mais: pode-se arriscar ainda uma *experiência multisensorial* (LANGDON, 2007) que a vivência de performance localiza na *sinestesia*, na experiência simultânea dos vários receptores sensoriais recebendo ritmos, luzes, cheiros, sons e movimento corporal: a recepção sincrônica cria experiência unificada, emotiva, expressiva e sensorial. E imaginativa. Fala BB King (*apud* RITZ, 1999) sobre suas primeiras vivências *como público* - "quando Sonny Boy Williamson

tocava, as mulheres ficavam excitadíssimas, eu as imaginava dançando nuas" (p. 56); e como performer:

O clube era uma névoa de fumaça e sensualidade (...) minha mente estava ligada no som da música e na reação delas (dançarinas) deixando o corpo fluir ao som da guitarra (p. 92).

Assim como fala seu biógrafo (RITZ), quando ainda fã adolescente nos anos 1970:

(...) na voz de BB King havia um grito muito mais antigo – um lamento do campo, um *negro spiritual*, a evocação do gospel, a marca inconfundível do blues; ao lado da sinceridade gutural de seu canto estão o som agudo da sua guitarra, *grooves* profundos e intenso compromisso emocional com a plateia, ambiente com muito álcool, fumo, dança, vestidos e ternos espalhafatosos, postura ultra-afetada (1999, p. 243).

Voltando a T-Bone, interessante notar que sua poucas imagens documentais ao vivo não dão conta de sua performance erotizada mais sugestiva (em que pesem serem virtualmente elegantes). Entre as chances explicativas, uma possível seria que tais registros são do performer em arenas brancas - shows, festivais e apresentações de TV nos EUA e Europa, bem mais formais, intelectualizadas ou idealizadas - e não em seu ambiente/contexto vernacular, o que talvez implicasse em maior comedimento ou adequação à sensibilidades brancas: artistas que performam regularmente para plateias brancas terminam por desenvolver repertório musical marcadamente diferente tanto no estilo quanto no conteúdo do blues tocado na comunidade negra (FERRIS, 1978). Estes se diferenciam assim de seus pares citados parágrafos acima que buscavam entreter - como menestréis atualizados - plateias brancas (mais jovens e hedonistas, é fato)²⁵⁸:

As convenções impõem fortes restrições aos artistas (...) são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades. (BECKER, 1977, p.215)

Pray the blues, man: o jogo

Categoria interessante de performance no blues é a do *desafio*, presente em vários

²⁵⁸ Diante de auditórios brancos, músicos negros - sobretudo os *folk professionals* maduros - não costumavam ficar à vontade: o mundo negro do gueto tem suas expressões gestuais, atitudes cênicas e linguagem vernacular e codificada que remetem à história desse povo e que continuaram amplamente herméticas ao público branco (SZWED [COFFIN], 1970; FERRIS, 1978).

contextos e formas, tempos e espaços, circunstâncias e funções²⁵⁹. Oliveira (2007) relaciona *desafio* à *competição* e *conflito*, sendo ambos necessariamente interligados, e recorre a Simmel, para quem competição é forma indireta de conflito, já que naquela a meta não é eliminar o adversário mas alcançar fim comum antes dele: concepção que vê no conflito forma positiva de *sociação* - formas ou modos pelos quais atores sociais se relacionam - na medida em que integra indivíduos. No caso dos desafios no blues veremos ser verdadeiro, quando já sabemos que não envolvem somente performers mas também comunidade: invertendo abordagens comuns sobre *conflito* - algo negativo e desagregador -, tem-se aqui como sua *ritualização* gera coesão grupal.

Os desafios no blues, porém, não se resumem somente a essa produção de conjunção social: enquanto fatos sociais, são também competições, o que significa que produzem integração entre indivíduos, mas também criam tensões. Podemos elencar alguns tipos de desafios no blues: troca de cobrança entre casais; desafios em formas de bravatas onde acontecem autopromoções de virilidade; *The Dirty Dozens* (agressões mútuas envolvendo familiares dos envolvidos); e os *headcuttings*, desafios cantados e/ou instrumentais onde se objetiva ganhar do rival em perícia musical, sem ofensas diretas. Temos em todas algo que se aproxima da *dádiva* de Mauss (em trocas agonísticas ou não - KEIL, 1966). Trataremos, resumidamente, de cada um deles.

***Listen here, woman, where'd you stay last night?* (a troca de cobrança entre casais)**

O mitológico conflito sexual no blues se materializa no palco, rica chance de assistir a homens e mulheres dialogando e digladiando²⁶⁰: enquanto *blueswomen* cantam homens vis (*low-down men*) e *bluesmen* reclamam de suas mulheres, cada sexo sente o outro como responsável por *seu blues* e assim foca seus versos (FERRIS, 1978): quando cantam juntos, sessão de *chamada e resposta* amiúde se desenvolve, sendo clara a perspectiva sexual. O desafio, ou *jogo*, aqui, é focado na troca de cobranças: o "*listen here*" é tão simbólico quanto presencialmente dirigido, não à plateia (que de qualquer forma se manifesta) ou ao *outro* distante, imaginado, mas ao antagonista *real*, palpável. Pine Top Johnson e Maudie Shirley

²⁵⁹ Tais performances consistem de comportamentos *duplamente exercidos*, codificados e transmissíveis, gerados através de interações entre jogo e ritual (SCHECHNER, 2012).

²⁶⁰ Etnografar performances musicais ajudariam a identificar paralelos entre prática das manifestações expressivas e respectivas estruturas sociais, pois dramatização e representação musical são úteis à leitura de questões sociais, características do grupo estudado (OLIVEIRA PINTO *apud* FELD, 2001).

performaram maus-tratos mútuos. Ele começa:

Escute aqui, mulher, onde você esteve noite passada? / Você sabe que não está me tratando direito / Ah, mulher, você está sempre correndo desvairada / Agora que eu estou amando minha garota, ela não me trata bem.

E Maudie responde:

Quando eu fico em casa todos os dias, tentando te tratar bem, / Você chega tarde da noite, pula em mim e começa uma briga / Baby, você sabe que não está certo.

Pine Top:

O que é isso, baby ?!

Maudie:

Você me ouviu! (ps. 27-28).

Tem-se aqui a *experiência em relevo*: performance como experiência realçada, pública, momentânea, evento artístico que envolve atores, forma, platéia e contexto para criar *experiência emergente* (comportamento intensificado e que pode, veremos, agregar a religião). Tem-se também a *participação expectante* (LANGDON, 2007) dos presentes para criar a experiência, interação na qual o significado emerge do contexto, que se torna essencial para entender o sentido do evento; interações entre participantes produzem força retórica que transforma sua experiência, ainda que fugazmente.

A referência acima ao *jogo* não é fortuita: jogar - fazer algo *que não é não pra valer* - está, como o ritual, no coração da performance (uma definição desta pode ser "comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo" - SCHECHNER, 2012, p. 91). Autores como Schechner, talvez em *ato falho projetivo*, atribuem ao ritual o caractere "seriedade", em contraponto ao jogo, este mais "permissivo" por afrouxar e flexibilizar precisamente as áreas onde o "rígido" ritual pressiona. Esta segmentação pode ser problemática se pensarmos nos aspectos que envolvem comportamentos dos jogadores, como observância às regras, concentração ou imersão (*flow*). Mas, ao fim e ao cabo, *comportamento restaurado* teria a qualidade de não ser de todo "real" ou "sério", assim como não inteiramente "lúdico" ou "livre".

O jogo é, intrinsecamente, parte da performance (*está contido na*) porque cria o "como se", a arriscada ação do *fazer-criar*: faz-de-conta, onde se delimitaria *mundo da performance* e *realidade diária*. Performance "marcada" para ser interpretada de determinado modo indica ser este *marcar* o que permite a uma cultura experimentar *performance* como *performance* (BAUMAN *apud* SCHECHNER, 2012), de distinguir "seriedade" e "brincadeira" (BATESON *apud* MARVIN, 2010). Bauman (*apud* LANGDON, 2007), a partir de Bateson,

fala de *sinalização como metacomunicação*: atos performáticos são momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação, sinalizados para estabelecer o evento da performance, para chamar sua atenção aos participantes que as interações mútuas não são para ser tomadas "seriamente".

I say git your nightgown, Baby, let your shoes in bed (desafios em forma de bravatas)

Não é incomum desafios no blues onde performers competem sobre quem tem repertório poético mais extenso²⁶¹: de frente um para o outro, cantam em competição alternada até que um desista. FERRIS (1978) etnografou no Mississippi em 1968 performance em que a contenda focava em bravatas auto-promocionais, de exaltação da virilidade sexual do performer, mas que não denegria o outro, senão em sua capacidade de improvisação²⁶². Durante festa noturna e apenas masculina, Joe Cooper e James Son Thomas iniciaram competição com trocas de versos obscenos. O público os encorajou a cantar o maior tempo possível e a duração desses blues - vinte versos - mostra como os versos fluem em uma música para prolongar sua performance. Segue a parte inicial:

Cooper: Se eu estivesse nadando no fundo do mar,
Eu teria todas as mulheres me puxando.

Cooper: Baby, você não tá brincando. Eu não me importo.

Bem, eu vou para casa com você, você deixa seu homem mau vir e me pegar lá.

Sim, fui à casa do meu bebê e me acomodei no degrau.

Ela disse: "Vamos, *Big Man*", disse: "Meu marido acabou de sair".

Sim, são dois os lugares, Baby, onde eu mais quero ir.

Baby, isso é entre suas pernas e sua porta dos fundos²⁶³.

Thomas: Bem, se eu chegar junto, me diga que eu posso mordê-la, Baby, me pegue a noite toda.

Saia bem cedo na manhã seguinte, seu verdadeiro homem nunca saberá.

Cooper: Eu digo pegue seu balde, Baby, e vamos pra floresta.

Bem, se não encontrarmos frutinhas, vamos fazer *boogaloo*.

Thomas: Bem, minha mãe, ela era uma costureira, ela me ensinou a costurar.

Bem, meu pai, ele era um serralheiro, e ele me ensinou a serrar.

Cooper: Bem, quando eu me casar, eu não vou comprar mais nenhuma vassoura.

²⁶¹ Sobre a capacidade criativa de improvisação poética, ver Oliver, 1989.

²⁶² WORK (*apud* FERRIS, 1978) viu similar categoria de desafio no Tennessee, na década de 1940.

²⁶³ No original, "*doggone back door*" (ver **Glossário**).

Ela tem cabelo na barriga, vai varrer minha cozinha e sala de jantar

Thomas: Bem, vou lhe contar o que o bagre disse à baleia.

Você pode mover sua barriga, mas por favor não mexa o rabo (ps. 67-68).

Quando dois performers se alternam nos versos, como acima, tanto eles quanto o público focam no verso como unidade básica de comunicação, e não na música como um todo. Thomas e Cooper competiam em resistência poética, e seu efeito podia ser medido pela quantidade de risos que seguia a cada verso²⁶⁴.

I like yo' momma - sister, too/I did like your poppa, but your poppa would not do (The Dirty Dozens)

Em 1929, o *barrelhouse blues pianist* Speckled Red gravou "*The Dirty Dozen*", adaptação musicada de *The Dozens* que, ao lado do *signifying*, é importante elemento vernacular negro: tradicional²⁶⁵ e disseminado jogo de agilidade verbal geralmente em forma de rima em que dois participantes, na frente de um grupo de pares, insultam-se mutuamente até que um desista (insultos que focam na inteligência, aparência física, competência, status social e financeiro do adversário). Nas observações depreciativas sobre membros da família, em particular a figura da mãe ("*yo 'mama...*") ou relacionados a falta de higiene e questões sexuais (virilidade, incesto), o jogo é então conhecido por *The Dirty Dozens*. A presença da plateia permite ver em *The Dozens*, enquanto interação social, forma de ritual e performance²⁶⁶.

The Dozens é sobre a eficácia de dizer algo não apenas desagradável o suficiente para que o adversário não saiba como revidar, mas engraçado o bastante para divertir e impressionar o (atuante) público: discurso rápido e habilidoso que revela inteligência,

²⁶⁴ Cabe ressaltar que outra interessante categoria de performance é a do *talkin' blues*, quando, solo ou em dupla, o *bluesmen* dialoga (as vezes obscenamente) com o colega e plateia (FERRIS, 1978).

²⁶⁵ Sobre origens, etimologia, funções e análises, ver Dollard (1939); Oliver (1960); Abrahams (1962); Jones (1964); Labov (1972); Chimezie (1976); Levine (1978); Saloy (1998); Wald (2012); Devi (2012). Orientação mais consensual sobre as origens estariam no tráfico de escravos, onde indivíduos deformados - geralmente punidos com mutilação de membros por desobediência - eram agrupados em lotes de "uma dúzia barata" para venda com desconto nos mercados. Um negro vendido como parte das "dúzias" seria o cúmulo da degradação; transposto ao jogo e resignificado, o adversário teria algum tipo de defeito a ser ridicularizado. Escravos usariam suas *work songs* para insultar/desferrar brancos quando não poderiam dizer face a face, prática perpetuada pelas décadas e contextos seguintes.

²⁶⁶ Na interação social, pessoas agem movidas pelos rituais presentes no contexto onde interagem, sendo clara sua eficácia para demonstrar sentimentos coletivos. Sobre aspecto agonístico e reciprocidade, ver Mauss (2003 [1925]); disputa de honra e resolução de conflitos, Sautchuck (2012); insultos rituais, Labov (1972); sobre ritos/performance, Durkheim (1978) e Langdon (*apud* OLIVEIRA, 2007).

criatividade, sagacidade e acuidade verbal, predicados e comportamentos sociais tão valorizados pelos afro-americanos quanto o desejo de ser "cool"²⁶⁷, materializado na capacidade de trocar insultos sem perder a calma: *The Dozens* estimula sobretudo força emocional e maturidade pois, servindo como *rito de passagem* comunitário, é ferramenta que prepara jovens para lidar com o abuso verbal sem ficar enfurecido e levar para o lado pessoal, pois perde automaticamente o primeiro a fazê-lo²⁶⁸.

Temos então que o jogo pode ser física ou emocionalmente perigoso: permite às pessoas chance de experienciar temporariamente o tabu, o excessivo e o arriscado (SCHECHNER, 2012). E por sê-lo, jogadores precisam se sentir seguros, procurando espaços e momentos especiais para performá-lo. Os perigos do jogar são mascarados por assertivas que o tratam como diversão efêmera: a maior diversão no jogar, quando há divertimento, está no risco, no imponderável, entrando no que Geertz (*apud* SCHECHNER, 2012) chama na performance de "deep play" (quando os riscos para o jogador se sobressaem às potenciais benesses), em distinção a "shallow play": as performances que envolvem participantes no "deep play" são capazes de apresentar preocupações reais sobre as ideias e códigos fundamentais da cultura.

Gênero cujas letras e performances carregadas de similares auto-exibições, piadas e provocações reverberam com fidelidade a tradição afro-americana do combate verbal, o blues levou sua vertente maliciosa para o disco já na década de 1920, em forma de variação estilizada, porque solitária, sem interlocução, sobre temática performada há tempos nas *juke joints* da vida, por vezes recebendo versões mais comportadas²⁶⁹. Oliver (1960) relaciona *The Dozens* e blues com antigo comportamento cultural afro-americano de insultos *aparentemente* dirigidos a objetos inanimados, mulas ou a pessoas da comunidade²⁷⁰. No entanto, uma *audição adensada* permite localizar nessas performances também - como todos os interessados/envolvidos bem sabem - mensagens direcionadas obliquamente aos brancos, superiores e autoridades: tais canções são fortes e ofensivas, sendo muitas pornográficas (*dirty*), que servem para dar vazão a emoções frustradas. Nasceria aí *Dozens* como tipo de

²⁶⁷ Para Devi (2012), apesar das línguas e culturas vilipendiadas, escravos africanos nos EUA conseguiram manter valores estéticos que influenciariam profundamente a música popular: blues e jazz refletiriam não apenas técnicas musicais e vocais africanas, mas também princípios sobre improvisação e valores como "frescor" (*coolness* - retomaremos mais adiante): a partir daí, obtém-se o ideal do músico *cool* ou *souful*.

²⁶⁸ Remetendo aos conceitos de "*joking relationships*" em Radcliffe-Brown (1973) e Mauss (1979[1926]).

²⁶⁹ "*The Dirty Dozen*" ganhou versões, releituras e continuações (ver **Letras**).

²⁷⁰ "Ééé, Matt, aquele mulo tá tão magrinho que as mulher tá usando as costela para esfregar roupa, e pendurando a roupa nos osso dos quarto dele pra secar" (Zora Hurston, *Seus Olhos Viam Deus*, p. 68).

música/performance especificamente dirigida "contra" outros membros da comunidade.

Mas, assim como existiam *The Dozens* com intenção vingativa, muitos jovens "*play The Dozens*" rurais para compensar excessos de espiritualidade em competição inofensiva e alegremente pornográfica de blues cantados. Francamente libidinosas e intencionalmente malvadas, *The dirty Dozens* tiveram vida longa e atualizações, mas sobretudo adaptações: em que pesem serem improvisadas e de grande apelo humorístico com a assistência quando performadas, estão um pouco à margem do blues gravado formalmente em estúdio, em que cenário, contexto e função originais estão ausentes²⁷¹. A obscenidade em *The Dozens* e no blues se justificam; no entanto o blues, enquanto poética e performance, opera preferencialmente com o *signifying*, o subentendido: em ambos, o insulto pode ser exibição de profunda afeição e respeito pois um gesto ofensivo, como insultar a mãe, certamente seria prenúncio de altercação se já não houvesse respeito compartilhado pelo oponente, se convenções rituais não sancionassem tais manifestações das responsabilidades pessoais (SAUTCHUCK, 2012).

I am ready, ready as anybody can be / I am ready for you, I hope you ready for me (os headcuttings)

Performance e ritual agonístico de interação social²⁷², poesia vernacular fescenina, duelo verbal, teste para as ruas ou mera mixórdia de insultos sujos, *The Dozens* é elemento basilar da cultura negra. Jogo que provoca tanto gargalhadas²⁷³ como lutas corporais, é elemento matricial de rimas, atitude e humor visceral que margeiam a cultura e arte e música afro-americanas: das seminais *work songs* e bufonarias cheias de *signifying* dos *negro minstrels* à literatura afro-americana; das antigas rimas de palmas rurais das crianças aos modernos *jogos de pátio escolar* e versos de rua; do repertório de gerações de comediantes negros à linguagem crua, improvisada e bélica do *rap*; do humor agridoce do blues à performance competitiva do jazz. A referida adaptação do *jogo* ao contexto musical ao vivo,

²⁷¹ Ainda assim, têm-se alguns exemplos em disco (ver **Letras** e conferir *pen drive*).

²⁷² Penso não ser novamente forçoso pensar (como no **Capítulo 2**) nessas formas de jogo no blues - mais especificamente os desafios e trocas poéticas/musicais performáticas como sistemas de *dádivas* (MAUSS, 2013) quando teríamos aqui semelhante princípio comum que regula as trocas: a obrigação de dar, receber e retribuir - carregada de dimensão moral que confere sentido às relações sociais - pelo músico; forma por vezes extrema e mesmo agonística da troca, marcada, senão pelo excesso e sacrifício e destruição, mas pela disputa por prestígio e legitimidade entre seus pares e comunidade, ou seja, a dádiva se operaria não somente entre músicos, mas entre esses e a plateia, para quem se dava e pela qual era retribuído, em consagração.

²⁷³ Sobre o papel social do humor, ver OLIVEIRA (2007).

em que disputa cede lugar a discurso ofensivo ao *outro ausente*, imaginado e evocado na performance, ainda assim mantém elementos e mecanismos estéticos originais, como rimas, improvisos e humor, dessa tradição oral.

No entanto, o blues operou original resignificação dos *Dozens*. A disputa de troca de insultos migrou ao contexto específico de *jam sessions* com o nome "*cutting heads*": ao vivo, músicos buscam superar seu oponente com *riffs* e solos, sendo que na "*cutting contest*" (ou *carving contest*) de New Orleans (DEVI, 2012), se competia formalmente na busca da melhor performance musical, vocal e cênica, tendo aplausos do público como parâmetro de escolha e aclamação do vencedor; já a "*headhunting*" (ou *headcutting*) de Chicago (HUMPREY, 1993) consistia na ação de cantor, instrumentista ou grupo, invadir o reduto de outra banda e desafiá-la a um duelo musical, sem duração definida (FERRIS, 1978; MUGGIATI, 1995): "era a época das *jam sessions* 'corta-cabeças', com músicos afiados e furiosos dispostos a fazer picadinho de você", diria BB King (1999, p. 174). Mas *cortar cabeças* não se restringiria a tocar mais rápido, difícil e alto: o performer não joga *contra* seus adversários, pois ambos *retroalimentam-se* e da *reação do público*, jogo em que músicos jogam um *com* e *contra* o outro e ambos *com* a plateia ou tentando fazê-la jogar *com* eles (SAUTCHUCK, 2012).

Célebre nome desse período e forma de desafio foi Muddy Waters, o *rei do Chicago Blues*, cujo carisma e talento como músico, compositor e performer ultrapassaram divisas da cidade e mesmo do blues, sendo referência a outros estilos e gêneros. Liderando uma das mais poderosas bandas locais, adotou *modus operandi* de desafio tão eficiente quanto intimidador: "Eu queria ficar famoso, ser um homem de destaque: eu e minha banda saíamos à procura de outras; nosso nome era *Headhunters* (assim nos chamavam) e, quando encontrávamos um adversário musical, nos o estraçalhávamos" (*apud* MUGGIATI, 1995, p. 122) (...) "queríamos entrar por todas as portas e, se fosse possível, ocupar seus lugares" (*apud* HUMPHREY, 1993, p. 170). A postura de Muddy nos remete a dos agentes que disputam o mesmo *campo*: manter-se *no* ou alcançar *o* trono do *Chicago blues*. E pensando o campo de forma relacional, dinâmica e tensional, numa estrutura de relações objetivas entre agentes em disputa e confronto - por controle e legitimação e poder -, temos que o lugar criado/ocupado na estrutura indicará tomadas de posição no interior desse campo, pois todo campo é campo de forças e lutas para conservar ou transformar esse campo (BOURDIEU, 1996).

I'd give all my women a good ole happy home, I'm gonna preach these blues: rituais

Se performances dão-se em diversas situações²⁷⁴, imiscuíveis (entre elas, nas artes, entretenimentos e rituais sagrados), rituais poderiam, segundo Schechner (2012), ser entendidos a partir de quatro perspectivas: *estruturas* - como são apreciados e usam o espaço, quem os realiza e como são realizados; *funções* - que rituais se realizam por grupos e indivíduos; *processos* - a dinâmica contida que os conduz; como promulgam e abordam mudanças; e *experiências* - como é estar "em" um ritual. Rituais permitem elementos de análise da performance que ajudam reconhecer modelos de edificação de tempo e espaço na cultura, sendo encontrável na performance dramática e musical a ritualização do sagrado (OLIVEIRA PINTO, 2001). Nos cultos das igrejas Pentecostal e Santificada negras podem-se definir a trajetória de suas dramatizações através da produção musical e cênica como representação de valores morais e religiosos: enquanto performance, não deixam de incluir respectivos elementos dramáticos e de relevância musical, a relação entre esta e as esferas mítica e espiritual. E no blues e *holy blues*?

Falarmos em *holy blues* (*blues religioso*) seria um aparente ou patente oxímoro (HUMPHREY, 1993), se tivermos blues como "música do diabo", porque profano e hedonista, preceito de fato sustido por *bluesmen* 'reformados' e por 'santos' (membros das igrejas santificadas do Sul, que se permitiam dançar e gritar - *shouting* - e *levantar o telhado* durante os cultos, em performances - rituais/cênicas/artísticas - extáticas, mas que se interditavam de fazê-los fora do espaço/tempo sagrado). Grosso modo, blues não é religioso e música religiosa não é blues, não poderiam portanto misturar-se: enquanto aquele celebra "a carne", blasfema e pragueja, esta celebra a libertação de amarras mundanas. Ainda: blues seria, no máximo, forma estruturada profana dos *negro spirituals* e *gospel*; estes, a contraparte sagrada daquele (DEVI, 2012). A questão residiria portanto, e somente, na semelhança sonora, em detrimento das diferenças presentes no conteúdo. Será?

Deveria ser simples designar música, dança e espetáculo como "artes performativas". Mas, mesmo enquanto categorias, são ambíguas: *algo* designado como "arte", se *algo* for isso,

²⁷⁴ Schechner (2012), na realidade, se mostra um tanto programático ao quantificar e departamentalizar as situações e funções da performance. Em que pese o formalismo excessivo, nos é útil pensar que a performance cumpre papel de entreter; embelezar; formar ou modificar identidade; edificar comunidade; curar; ensinar, persuadir e/ou convencer; e lidar com o sagrado e/ou profano, funções que podem se imiscuir. Sobre a relação performance-cura, Langdon (2007) fala de *engajamento corporal, sensorial e emocional*: o paradigma do corpo e *corporificação* como parte da eficácia terapêutica da performance, a possibilidade de transformação fenomenológica no nível mais profundo do corpo, sem a cisão cartesiana de experiência, que separa racional, emocional e corporal.

varia histórica e culturalmente (SCHECHNER, 2012; LAYTON, 2001). Muitas culturas não têm sequer palavra, ou categoria, para nominar "arte", mesmo que tenham criado e realizado performances com apurado senso estético e maestria. Separar "arte" do "ritual" é ainda mais difícil: num culto nas referidas igrejas as pessoas entram em transe, dão testemunhos, cantam e dançam no púlpito o *gospel*, tão intrinsecamente ligado ao blues, *r'n'b* e *soul music*. Se é difícil aí discernir arte e ritual, seria fácil saber a diferença entre ir à igreja e a *jook joint*: diferença embasada na função e circunstância do evento/ação social, nos lugares e comportamento esperado dos performers (atores e assistência), entre púlpito e pardieiro, *prayer* e *player*. Seria fácil, mas não é.

Vimos nos capítulos anteriores que não somente sagrado e profano caminharam *pari passu*, como dialogaram e digladiariam em arenas (palcos e púlpitos) sacro-lúbricas. Permutas e dilemas complexos e relativizáveis, enfim. O *preacher* negro exerceu no plano espiritual papel similar ao do *bluesman* na seara profana: ambos foram estratégicos na construção identitária da comunidade negra entregue contextualmente à própria sorte, verdadeiros guias espirituais/sociais, a quem se escutava com atenção e a quem se venerava/admirava. Diz o *bluesman* Furry Lewis:

...o *songster* ia à igreja, e o pregador vinha dançar no vilarejo, o jovem músico vencia ao tornar-se pianista num dos bares de Memphis e, frequentemente, com a idade, tornava-se pregador (*apud* HERZHAFT, 1986, p. 29).²⁷⁵

A comunidade negra pedia ao bluesman que fosse compositor, improvisador, poeta, coletor de temas tradicionais, cantor, virtuose, animador, sociólogo, e ele era julgado por seus pares pelo alcance dos talentos em todos esses campos (HERZHAFT, 1986). Além disso, desempenhava também papel psicoterápico para si mesmo e seu auditório (KEIL, 1966) quando performava, em catarse emocional, tormentos de ambos (ELRICH, 1977) - riso e choro e êxtase (in)esperado dando ao blues seu grande atrativo emocional. O material típico do blues são experiências intensas que o performer sempre partilha com seu público, as quais são, assim, características do grupo; experiências não reprimidas, mas descritas de modo realista. E o *preacher*?

²⁷⁵ "Todo bluesmen que conheço cantava antes *spirituals*" afirmou outro nome seminal, Big Bill Broonzy (*apud* ELRICH, 1977, p. 104). Já Son House, cujo canto veemente e tenso assemelhava-se a sermões, foi também *preacher*: sua vida pendulou entre *negro spirituals* ("*John the Revelator*") e *diabólicos blues* ("*The jinx blues*") (CHASE, 1957; DEVI, 2012). "Eu fazia aquelas irmãs pularem em cima dos bancos da igreja e elas diziam: 'O garoto sabe cantar, vejam só!'", relembra John Lee Hooker (*apud* MUGGIATI, 1995, p. 136) de sua fase inicial, quando trabalhou também com grupos *gospel*.

Para mim, Archie Fair é a pessoa mais próxima de Deus na Terra (...) Seu sermão é música, e sua música - a que sai de sua boca e guitarra - me excita tanto que tenho vontade de sair dançando. Ele diz uma coisa e a irmandade responde, num toma-lá-dá-cá, num vaivém, num balanço ritmado que nunca termina (Sua voz é grave, forte, a da guitarra é aguda, delicada; parecem cantar um para o outro, conversar numa língua celestial que preciso aprender. Entra o coro e a congregação, e eu me vejo no meio de um universo musical pleno unicamente do espírito). Há um velho piano, pandeiros, palmas, pés batendo no chão, gritos que entram pela ponta dos dedos dos pés e vão até a raiz dos cabelos. O ritmo é forte e constante como as batidas do coração. Não há lugar para o medo; não lugar para a dúvida; é uma celebração de amor..." (BB King, 1999, p. 14).

Keil (1966) descreve como "*naming and curing*" o processo vivido por músicos e plateia do blues quando performado, elevando a função terapêutica ao nível de um *rito de realização coletiva*, o que termina por se aproximar do ideário afro-americano de "*heal the community*" (CAPONE, 2011): com a redescoberta de uma sua "religião comunitária", trocaram-se motivações pessoais da "cura individual" que em geral levam à iniciação nessas religiões, pela "cura coletiva". Para Keil, um bluesman como BB King, performando, eleva significativamente a intensidade na ritualização/dramatização de tema caro ao blues: o conflito entre sexos, agravado pelas condições de vida e trabalho do proletariado negro. BB não se contenta apenas com "designar" e "curar" esse conflito por meio do blues: ele o representa de maneira de fato exemplar, criando tensão entre a parte dos "cantos" vocal e instrumental (ver **Capítulo 2**).

Keil enxerga paralelos entre ele e Martin Luther King, assinalando que *bluesman* e *preacher* compartilhavam denominador comum estilístico que liga os *reinos* sagrado e profano dos dois *reis* num *continuum* cultural: ambos proporcionavam às suas assistências o mesmo tipo de estímulo e cura emocionais, em rituais, religiosos ou ligados a certo grau de sacralização, utilizados como meio para lidar com situações difíceis e transformar pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012). Poderíamos buscar uma associação, em forma de *continuum*, entre *cerimônia religiosa* e *festa*: esta, mesmo que em origem seja "puramente" profana, traria caracteres de rito religioso ao aproximar indivíduos, colocar as massas em movimento e suscitá-las o estado de *efervescência*, no sentido *durkheimiano* (ou mesmo êxtase, o que guardaria parentesco com o estado religioso).

Falamos então de uma *efervescência* inflamada da convivência social e da *dramatização* da vida cotidiana (DURKHEIM, 1989): temos de um lado eventos musicais regados a *excessos* (danças, álcool e outros estimulantes, êxtase) que fariam perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito; do outro, cerimônias religiosas que possibilitam a

necessária violação de *regras* sociais de comedimento (danças, desmaios, gritos, êxtase); ou seja, observam-se em ambas manifestações similares: gritos, cantos, música, espasmos, danças, busca de *excitantes* que restaurem o nível vital do sujeito que, transportado para fora de si, se vê livre de ocupações e preocupações ordinárias. Ambos são ritos que, por meio da exaltação das energias individuais, têm a *função* de permitir a saída da vida ordinária do universo profano para, ainda que momentaneamente, acessar ao mundo sagrado, permitindo a renovação das representações coletivas. Porém, para que haja renovação, é *mister* esse momento de *efervescência coletiva*, alcançado durante a realização do *rito de realização coletiva* ²⁷⁶.

Assim, não seria muito exato reduzir o blues somente à arte, entretenimento, tampouco "objeto" de arte (SZWED [COFFIN], 1970). Foi, no *deep South*, algo aparentado heterodoxamente aos cânticos religiosos: emocionalmente carregado, profundamente personalizado, o blues faz parte da técnica de resolução de problemas, mais próximo do púlpito que do palco. A audiência do blues responde às situações comuns que lhes eram apresentadas pelo performer, como se respondessem a uma experiência pessoal. À medida que o cantor subjugava seus problemas, ou era por eles subjugado, assim também os ouvintes participavam da catarse. As atualizações do blues seriam ainda experiências altamente personalizadas, e ainda falam das questões básicas da vida, de maneira não romântica. Keil (1966) sustenta que as mais sofisticadas e urbanas execuções de blues ainda constituem experiências ritualísticas, nas quais cantor e audiência se entrelaçam numa aventura *artística* para a solução de um problema.

Consideradas historicamente vozes gêmeas da cultura afro-americana, as tradições *gospel* e blues foram julgadas como dois lados duma linha divisória de caráter dual que, se atravessada, coloca em perigo a alma, crença binária que alimenta serem escolhas de mútua exclusão: ou blues ou música *gospel*, Deus ou Diabo, céu ou inferno (HUMPHREY, 1990)²⁷⁷. O *bluesman* escolheria então a segunda trilha, às vezes estabelecendo pacto com o demônio nessa encruzilhada (como Robert Johnson²⁷⁸) para adquirir perícia, sucesso e mulheres

²⁷⁶ Schechner (2012) fala de "transporte e transformação": durante o momento do ritual que ele denomina liminar – via Van Gennep e Turner –, o indivíduo é transportado da sua realidade cotidiana para o espaço-tempo ritual onde pode sofrer transformação ou não (nesse último caso, Turner [2005] limitaria o evento à uma *cerimônia*, pois seria apenas confirmatória).

²⁷⁷ Para Schieffelin (2018), é controverso se estender a concepção ocidental da relação performers-plateia para discussões antropológicas de rituais e outras performances culturais: entender a natureza precisa de tal relação num evento de performance é vital para entender a estrutura e caráter do próprio evento.

²⁷⁸ Robert Johnson não se tornou apenas músico brilhante: ganhou carisma extraordinário, a tal ponto que de suas performances levarem os homens às lágrimas e as mulheres ao êxtase. Mitologia cravada no coração do blues e

(OLIVER, 1960). Embora alguns *bluesmen* cressem mesmo tocar a *música do diabo* e alguns até se vangloriassem (como Peetie "Devil's Son-in-Law" Wheatstraw, autor de temas que projetavam sua *persona* demoníaca), essa narrativa mítica do artista sofredor, atormentado e amaldiçoado ganharia mais ressonância entre o público branco letrado, como folcloristas, que a ligavam à mitologia romântica de um Goethe, Byron ou Blake (HUMPHREY, 1990).

A questão de se projetar tal mito sobre o *bluesman* é que vai de encontro ao fato de a cultura na qual se inseriram não ter vínculo com essa tradição ocidental: questiona-se se o *bluesman* encarava o *desafio demoníaco* como via de ascese e à verdade elevada, tal um *romântico europeu* (HUMPHREY, 1993). A definição romântica de indivíduo seria alheia à cultura afro-americana e a projeção desse ideário nos *bluesmen* terminaria por falar mais sobre o observador do que do observado: "música do diabo" e "canções de louvação" seriam opostos binários ideais alimentados por intelectuais brancos para recriar o *bluesman* à sua própria "imagem e semelhança". Como bem disse BB King:

Os críticos preferem elogiar os artistas do blues "puro" ou aqueles que, como Robert Johnson, morrem cedo e encarnam a tragédia. Fico irritado com essa gente que associa o blues à tragédia. Quando criança, o blues representava para mim a esperança, excitação, pura emoção (...) Fico irritado quando ouço dizer que o blues é depressivo. O fato é que o blues contém todos os sentimentos básicos do ser humano: sofrimento, felicidade, medo coragem, confusão, tragédia... tudo. Sentimentos complexos contados em histórias simples. Por isso o blues é tão grandioso (1999, p. 19 e 129).

Ainda que relatos etnográficos (FERRIS, 1978) e biográficos (MUGGIATI, 1995) atestem dilemas existenciais de *bluesmen* "reformados" ou ciosos com separações *espaço-tempo* entre *sagrado* e *profano* (ELIADE, 1992; DURKHEIM, 1978), mormente entre *bluesmen* de grupos semi-rurais do Sul menos afetados pela indústria cultural, é assim localizável provas de que muitos podiam apegar-se a uma ou às duas sensibilidades, em performances²⁷⁹ ou disco. É possível crer que a cultura a qual estavam imersos era mais misericordiosa do que a retórica religiosa, num olhar menos *adensado*, poderia ventilar, haja vista inúmeros casos de performers que atuaram como *bluesmen* e *preachers* e não viraram

de onde partiu o ditado "o diabo tem todas as melhores músicas", para além do mito do pacto faustiano no entanto encontra-se o conhecimento *hoodoo* da encruzilhada (ver mais adiante).

²⁷⁹ O cego Reverend Gary Davis, *bluesmen/preacher/guitar evangelist*, performava de forma enfática e fervorosa *holy blues* como "Say no the devil" e "Bad company brought me here" junto com temas eróticos como "Salty Dog" (ver **Capítulo 3**) e "Hesitation blues". A performance se origina no ritual e num dos gêneros estéticos se origina nas tensões criativas do jogo binário: eficácia – entretenimento (SCHECHNER, 2012). Poder-se-ia pensar numa figura não como um plano binário, mas como uma trança ou espiral, comprimindo e afrouxando ao longo do tempo, em contextos culturais específicos (*Reverend Gary Davis* performando um *dirty blues*). Eficácia e entretenimento não são opostos, mas "parceiros de dança", em co-dependência contínua e ativa (p. 82).

párias de suas comunidades²⁸⁰. Blues e música sacra cumpriam, de fato, diferentes funções sociais na cultura negra mas, se experiências/ideologias estavam em desacordo, músicos ligados a elas não estavam tão afastados entre si, "como o *paradigma do bluesman byroniano* poderia sugerir" (HUMPHREY, 1993, p. 96)²⁸¹.

Se considerarmos que na inicial cultura musical das comunidades afro-americanas existiria pequena ou nenhuma distinção técnica entre música religiosa e secular (assim como no trato com o amor/sexo - STEARNS, 1964) é fácil compreender como essas duas manifestações se influenciaram mutuamente, para muito além de nossa percepção binária²⁸². Ainda entre escravos, que se viam em meio a um *limbo* religioso, a ideia de comportamento social como indicação básica do valor espiritual deve ser relativizada: relações sexuais, por exemplo, não eram consideradas *coisa suja* por grande número de deidades sobreviventes. Nada impedia de mostrar-se bastante lascivo, como no caso da música, e ainda assim ser pessoa capaz de comover(-se) pelo espírito²⁸³.

Essa linha tênue que separa a performance religiosa da secular alcança paroxismos em nomes como o de Bessie Smith. A celebrada *classic blues singer*, que a despeito de bons *signifyings* teve sua "*Empty Bed Blues*" censurada *para preservação da moral*, foi a mesma que gravou "*Preachin' Blues*" ("*Pregando o Blues*"). Não era incomum sua audiência emitir a sensação de estar participando de cerimônia religiosa ao ouvi-la cantar; e não raro gritavam "amém" quando ela terminava um... blues. Lembra o guitarrista Danny Baker:

para as pessoas que iam muito à igreja antigamente nos estados do Sul, como eu o fazia, não havia grande diferença entre o canto de Bessie e o de um *preacher* ou evangelista (*apud* BERENDT, 1975, p. 135).

E complementa o já citado T-Bone Walker:

²⁸⁰ Já a violonista Marilyn Scott performou música *gospel* com o pseudônimo Mary DeLoach: "*I Got What My Daddy Likes*", gravada ao vivo e cujas letras pouco comprometidas com o sagrado, assim como sua performance, geraram murmúrios entre o público masculino, e não sempre de perturbação (BASTIN, 1993). Já o jogo de cena incendiário e fervor *gospel* representado pela *guitar evangelist* Sister Rosetta Tharpe eram indícios do que viria a ser o *r'n'b* e *r'n'r* (MAZZOLENI, 2012).

²⁸¹ Sobre o *gospel* no mundo profano ver Gillett, 1996; Capone, 2011; Smith, 2012; Guralnick, 2013.

²⁸² Confessa o *jazzman* Milt Jackson: "Muitas pessoas me perguntam de onde tirei o *funky-style*. Ele veio da Igreja (a *alma* no jazz) é você exteriorizar musicalmente aquilo que realmente sente (...) o que sinto é a música que ouvia e da qual participava em minha igreja desde criança (*apud* BERENDT, 1975, p. 133).

²⁸³ Não precisamos portanto ir tão longe, como na Índia, para saber que música, dança, religião e sexo podem dividir espaço/tempo. De fato, na comunidade afro-americana, sobretudo a partir da 1ª Guerra Mundial, a influência do cristianismo na espiritualidade ganhou ainda mais força no registro social, tornando a igreja negra instituição por meio do qual a distinção secular era complexamente conferida.

Muitas pessoas acham que quando eu não ganhar mais dinheiro como cantor, vou ser pastor, pois quando eu canto parece uma pregação religiosa (*apud* ELRICH, 1977, p. 32).

Diz Schechner (2006) que espaços seculares ordinários podem tornar-se temporariamente especiais por meio de ação ritual (apresentações de Bessie Smith, de cantores *soul* etc.). Rituais sagrados e seculares não deveriam sofrer separação cartesiana: música, dança, religião e sexualidade podem significar manifestações do sagrado para o sujeito (como bem tem afirmado BB King ao longo de nosso estudo). O ritual pode ser entendido como secular ou sagrado, apresenta-se de modo transgressor da realidade cotidiana e como manifestação da memória individual e/ou coletiva. O *momento ritual* constitui-se em transporte e apresenta potencial de transformação dos indivíduos envolvidos. O sagrado e o secular situam o ritual em um momento separado da vida cotidiana.

Pensar *sagrado* e *profano* como categorias "absolutamente" distintas é (culturalmente) problemático, quando concebemos que se opera uma comunicação nesse processo, mesmo um *continuum*, entre esses dois mundos: se o profano não pudesse acessar o sagrado, então, este de nada serviria àquele. Na verdade, pensar em "pólos tão díspares" requer muita precaução: existe mesmo um vínculo que, dependendo da religião analisada, pode ser bem complexo. No caso específico do blues, música secular marcada por processual diálogo com a música religiosa, a dualidade *sagrado* x *profano* também merece complexificação, pois elementos de ambos os lados dialogam, trafegam, misturam, confundem e transmutam com frequência (haja vista a convivência, no repertório do bluesman, do *trickster* - deus/demônio das encruzilhadas afro-americanas - e do *voodoo*, sagrados para uns e profanos para outros atores afro-americanos, com personagens bíblicos). Pode-se inferir, como explicação, o contexto de *assimilação*, onde os *africanismos* religiosos, com sua particular e/ou peculiar conceituação de deidades, sua demonologia, tiveram de negociar com as respectivas concepções duais judaico-cristãs.

Mais dois nomes podem ajudar nessa problematização: Evans-Pritchard (1978) aponta a questão do *contexto*, que aciona mecanismo de seleção entre as representações que constituem o domínio *sagrado* e *profano*, segundo símbolos que evocam significados esperados naquele momento: "o que é sagrado pode sê-lo em certos contextos e em certas ocasiões, e não em outras" (p. 93). Leach (1996), por seu turno, indica as categorias como *complementares*, fazendo parte de uma linguagem "onde as ações simbólicas fazem parte do sistema total de

comunicação interpessoal dentro do grupo" (p.75). Para ele, Durkheim e seus discípulos pareciam crer que as representações

coletivas estavam confinadas a esfera do sagrado e desde que afirma que a dicotomia entre sagrado e profano era universal e absoluta, inferiam-se que eram especificamente sagrados os símbolos que o antropólogo submetia à análise (p. 75).

Tal dicotomia não se justificaria com o argumento de que se teria numa ponta ações inteiramente profanas (letras, musicalidade, danças e gestuais *lascivos*) e, na outra, ações *esteticamente* sagradas (sem conotações erotizadas): "temos entre esses dois termos gama de ações sociais que participam em parte de uma das esferas e em parte da outra" (*idem*, p. 76). Seria preciso considerar, por fim - assim como no caso das classificações sociais, em que é insuficiente a discriminação *eu/isto, nós/eles* - que as coisas do mundo podem ser classificadas como *sagradas* e *não sagradas*, mas também e sobretudo como *mais sagradas* e *menos sagradas*: seria preciso escala graduada de *perto/longe, mais como eu/menos como eu* (LEACH, 1996). Curioso notar que muitos *preachers* e cantores *gospel* utilizam o *falsete*, que culturalmente denota fragilidade ou carência emocional - prática que remontaria à África Ocidental (MILLER, 1975) -, mas também sinônimo de virilidade e masculinidade (ressalta-se aqui que, em leitura ocidental - com exceção do contratenor - denotaria uma feminização, ou seja, um grande *equivoco*), expediente assim adotado por performers por cantores de *soul* e *blues*²⁸⁴.

Essa passada d'olhos sobre *sagrado* e *profano* busca perspectiva relativizadora, onde *estruturas, funções, processos, experiências* (ou *significados*), ocasião e contexto parecem constituir espaço onde é possível o desenvolvimento tanto do sagrado quanto do profano, que não seriam *propriedades das coisas* (GEERTZ, 1989), mas *significações* que se estabelecem pelas atos humanos perante coisas, espaços, tempos, pessoas, por meio de processos de ritualização que tornam visíveis sinais de uma teia invisível de significações. Se sagrado e profano são *experiências* passíveis de realocação, trânsito e circulação - à medida que são elaborações humanas e podem ter demarcações relativizadas - é possível pensar em

²⁸⁴ Emoções exibidas são moduladas segundo circunstâncias, interlocutores e pela sutil trama das mútuas interpretações tecidas entre indivíduos em relação (LE BRETON, 2006): abordagens biológicas e etnocêntricas da emoção desprendem, metódica ou forçosamente, gestual corporal, facial ou vocal de seu fundo pessoal, relacional, social ou cultural. Um gesto isolado é visto como fragmento declarado absoluto, quando sua existência só é concebível no seio de um código, ou seja, numa relação necessária com o conjunto das demais mímicas, gestos, posturas, deslocamentos ou palavras: "é como se nos esforçássemos em descobrir um som comum aos diferentes idiomas, exatamente num campo onde os homens compreendem-se unicamente mediante o emprego de uma língua específica, dentro da qual os sons existem apenas transcódificados em sinais inseridos em articulações significantes, as únicas que têm o condão de transmitir significado" (ps. 206 e 207). Um gesto é apenas um sinal: ele é dotado da validade somente em sua relação com os outros gestos dos rituais de encenação corporal e verbal.

interações entre estes campos, que dialogam e digladiam, operam com combinações e resistências. Embora indiquem *solução de continuidade* entre modalidades da experiência ritual não forçosamente as anula, tampouco as extingue (OLIVEIRA, 2012).

Well, I heard the news, there's good rockin' tonight: dos ring-shouts aos blues-shouters

Donos de vozes poderosas e performances expressivas e vibrantes, *blues shouters* conseguiam a façanha de se fazer ouvir para grandes, animados e barulhentos salões de dança urbanos que ainda não contavam com a ajuda da amplificação e, o que é mais digno de nota, concorrendo com seções rítmicas e de sopro de suas orquestras. Essa potência sonora possui forte analogia com o que acontecia em redutos sagrados, onde solistas *gospel* se faziam ouvir sobre o coral e instrumental. E qualquer ligação etimológico-semântica com o *ring-shouts*, repletos de canto, dança e "gritos", onde o "corpo pode ser usado como uma trombeta pelo espírito", não necessita ser *miraculosa*.

Um dos mais emblemáticos *gritadores* é Wynonie Harris (1935-1969). Ilustre representante *continuum* do *vaudeville*, sua versátil formação de comico, dançarino, baterista e cantor, aliado ao "mana" anabolizaram o espírito *r'n'b* e igualmente levaram ao paroxismo a relação sagrado-profano. Um dos mais eficazes e atraentes performers de seu tempo dava, em espécie de "dádiva" e tal um *atleta agonístico*, tudo de si e abandonava o palco exausto; o público, de sua parte, recebia e retribuía em gritos, aplausos e danças extáticas. Com voz "áspera como lixa (que) emitia impressionante magnetismo (...) deixava o público feminino em transe", por meio de coreografias sem par entre competidores, com "canções picantes e etílicas que celebravam hedonismo despreocupado baseado em sexo, álcool e mais sexo" (MAZZOLENI, 2012, p. 93). Já as "ondulações dos quadris, lábios retorcidos numa careta ameaçadora e gestual evangélico" (TOSCHES *apud* MAZZOLENI, 2012, p. 93) não por acaso assemelham-se à *misancene* que Elvis Presley - fã confesso - adotaria poucos anos depois.²⁸⁵

Temos aqui então a relação entre ritual e espetáculo em termos da díade eficácia-entretenimento, mas não como opostos binários: ao formar pólos de ação contínua, nomear uma performance de "ritual" ou "espetáculo" vai depender em grande medida do *contexto* e *função*, local e ator; se *liminar* ou *liminóide* (TURNER *apud* SCHCHNER, 2006), ao marcarem lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, mas por serem mais

²⁸⁵ ... ao lado dos rebolados de Charlie Burse, celebrado performer de Memphis dos anos 1930-50.

lúdicas e abertas ao acaso. Quando Schechner (2012) diz que rituais são comportamentos restaurados, processo chave de todo tipo de performance, como na cura espiritual, no entretenimento e nas artes, pode-se inferir o *r'n'b* como performance ritualística, levando-se em conta a dádiva como elemento vital desta manifestação artística que também tem como caráter a celebração.

Got my mojo working: o "mana" em terreiro afro-americano

"É lícito, portanto, concluirmos que em toda parte existiu noção que envolve a do poder mágico. É a noção de eficácia pura, que, no entanto é substância material e localizável, ao mesmo tempo que espiritual, que age à distância e no entanto por conexão direta, quando não por contato, móvel e movente sem mover-se, impessoal e assumindo formas pessoais, divisível e contínua" (MAUSS e HUBERT, 2003, p.151).

"Grande corpo de provas poderia ser citado para mostrar que são precisamente estes tipos de objetos, ritualmente separados dos indivíduos em 'ritos de separação', que são muito potentes em situações mágicas. Não me lembro de nenhuma explicação antropológica geral sobre por que deveria ser desta forma, mas a noção de que o poder mágico é idêntico à potencialidade libidinal está pelo menos implícita em boa parte da análise antropológica. O cabelo cortado é, obviamente, é o mais proeminente dentre tais ingredientes mágicos" (LEACH, 1983, p. 159).

Temática recorrente no blues, mormente em seus primeiros tempos ainda atrelados ao contexto *deep blues* (sulista, rural e acústico) é a magia, por ser esta um *fato social* (MAUSS e HUBERT, 2003) ligado àquele do folclore afro-americano, como o *hoodoo*, e com a religião haitiana de matriz africana, mais precisamente o *voodoo*. Apesar da forte presença simbólica deste se limitar basicamente à Louisiana católica, assim como da importância hegemônica da religião protestante anglo-saxã na configuração das manifestações religioso-musicais negras e, ainda, de o *voodoo* não possuir ligação estrutural direta com a conformação do blues (e sim do jazz), ele e o *hoodoo* contribuíram com elementos periféricos da cultura afro-americana não negligenciáveis: discursivos, espirituais, cosmológicos, folclóricos, temáticos etc.²⁸⁶ E, entre o cabedal de elementos constituintes e celebrados, temos o *mojo*, cuja história, etimologia e significação são tão ricas quanto complexas e antigas.

O *voodoo* (ou *vodun*, grafia haitiana; em português, *vodu* ou *vudu*²⁸⁷) veio com os escravos (século XVIII) da África Ocidental²⁸⁸ e, em forma *ritual*, desembarcou no Haiti e

²⁸⁶ Para além (ou aquém) dos blues comerciais gravados, evidências da sobrevivência do *voodoo* na cultura dos EUA persistiram em canções folclóricas. Para mais, ver Courlander (1963) e Lomax (1970).

²⁸⁷ Herskovits (1941) destacou interpretações eurocêntricas das origens do *voodoo* haitiano.

²⁸⁸ ...e cujo nome derivava do deus yoruba *Vodun* (DEVI, 2012).

outras ilhas das Índias Ocidentais, se aclimatando ao novo contexto de cerimônias onde há curiosa mescla de espiritismo (kardecista) e práticas católicas e protestantes e, posteriormente, em religião oficial (RAMOS, 1946). Já nos EUA, mais precisamente ao estado da Louisiana, então possessão francesa e católica, chegou também no século XVIII, via África - e, *segunda mão*, nas Índias Ocidentais (GENOVESE, 1988). Lá, escravos adaptaram o "culto da serpente" - ou "Damballah", importante divindade nos cultos daomeanos que simboliza poder no *vodu* (agora renomeado *voodoo*) afro-americano (STEARNS, 1964; BASTIDE, 1967; FERRIS, 1978) - a novo contexto.

Ou seja, para sobreviver - sob o nome *voodoo* - continuou a se *amalgamar com/assimilar o* cristianismo, tendo portanto de incorporar elementos da cultura dos dominadores: tornou-se ritual que cultuava antepassados e entidades incorporados pelos participantes, em transes através de performance regadas à música e dança: "*o espírito não descerá sem canção*" (RAMOS, 1946; DEVI, 2012). Schechner (2012) diz que rituais também podem ser (re)inventados – pela cultura oficial ou por indivíduos (e (re)apresentados como "tradição"), em busca de credibilidade, estabilidade e solidariedade sociais: a necessidade de construir uma comunidade é incentivada pelo ritual, forma do grupo se conectar a um estado coletivo e também ao passado místico.

Mas mesmo assim não se disseminou: após a Louisiana ser anexada aos EUA (1803) e assim abalada a relativa tolerância religiosa e cultural local, o *voodoo* sofreu forte segregação e perseguição e posterior proscrição por associar-se, principalmente entre senhores de escravos, à "*magia negra*", "paganismo" e rebeliões (OLIVER, 1960). Tornou rito subterrâneo e *culto organizado, privado e misterioso* (MAUSS, 2003), espécie de sociedade secreta²⁸⁹ - muito graças aos *bayous*, pântanos da Louisiana selvagens e desolados que escravos e descendentes se reuniam - o *voodoo* seguiu de forma liminar: em práticas de conjurações e ritos; possessão e magia; amuletos e símbolos; medicina mágica etc. Devi (2012) chama esse sistema sobrevivente de *hoodoo*, que seria o *voodoo* reduzido a folclore e práticas mágicas:

Hoodoo não é Voodoo, embora os dois sejam frequentemente confundidos: *Voodoo* é uma religião derivada de uma das religiões mais antigas do mundo; *Hoodoo*, em contraste, é um sistema afro-americano de folclore (...) consiste em fitoterápicos (...) Não é nem uma religião nem uma denominação de uma religião, embora

²⁸⁹ ...que se estendia através dos escravos e também entre negros livres: uma mensagem poderia ser enviada de um lado a outro de New Orleans em um único dia sem o conhecimento do branco (SAXON, 1928).

incorpore elementos e práticas de religiões africanas, européias e nativas americanas em suas crenças fundamentais. (p. 74)²⁹⁰

A consolidação do cristianismo entre os negros provocou roturas e sobretudo rejeição de manifestações religiosas de matriz africana. São comuns, durante o século XIX, relatos queixosos de *preachers* brancos sobre a crença de escravos em premonições, aparições, encantamentos, bruxarias, além da *influência irresistível* de Satã (GENOVESE, 1988)²⁹¹, sendo o *voodoo* identificado como diabólico, preceito absorvido por escravos e depois libertos convertidos. Essa incorporação da demonologia cristã decerto adentrou na seara dos *negro spirituals*, sendo cantada a figura funesta do diabo-feiticeiro: "*Old Satan is a liar, an' a conjureer, too, an' if you don't mind he'll conjure you*"²⁹². O maniqueísmo cristão, que operava com pares de opostos nítidos - bem/mal, céu/inferno - se empenhou na busca de romper crenças e cosmogonias escrava.

No fundamento de muitas religiões africanas, não havia correspondente ao diabo ocidental, enquanto pura encarnação do mal. Na cultura yoruba, este diabo, figura ambígua e nuançada, seria associado ao *signifying monkey* (**Capítulo 3**): embusteiro, é mediador e suas mediações são truques. Ao lançar mão da artimanha, escravos manipulavam o diabo a seu favor, justificando assim alguma conduta imprópria, uma vez admitido seu poder sobre os homens, o que não ocorria em "solo africano", pois:

O contexto social africano impunha ao diabo restrições éticas e responsabilizava os homens por seu próprio espírito. No contexto das *plantations*, desorganizado do ponto de vista religioso, às vezes o 'diabo embusteiro' permitia escapar à responsabilidade pessoal e constituiu grande desafio às tentativas dos pregadores negros para formar consciência moral apropriada entre os escravos (GENOVESE, 1988, ps. 235-236).

"Diabo" e encruzilhadas estariam associados à crenças afro-americanas em entidades e espaços mediadores entre homens e deuses. Como apontou Hurston (*apud* TRACY, 1988), o "Diabo" não era figura "má", mas um poderoso *trickster*: entidade da encruzilhada, trapaceira

²⁹⁰ *Hoodoo* seria então um sistema de magia popular - transmitida através de gerações: seus praticantes devem ter tido transmitidos conhecimentos específicos de magia e *vodun* - com uma base espiritual, dentro da tradição cultural afro-americana. Contato com os ancestrais ou outros espíritos dos mortos é parte integrante de práticas mágicas do *hoodoo*. Quanto à contribuição indígena, ver Genovese (1988).

²⁹¹ Apesar do estereótipo bastante difundido no imaginário branco, inclusive literário (Mark Twain), *voodoo* e *hoodoo* sempre elencaram temas do folclore afro-americano, iniciado nas histórias do *trickster Brer Rabbit* e nos contos de *conjuracao* coletados por Charles W. Chesnutt por volta de 1900.

²⁹² ("*o velho diabo é um mentiroso, e também um feiticeiro/ te enfeitiça se você não tiver cuidado*" (RAMOS, 1946, p. 67). Relatos de viajantes (HUMPHREY, 1990) dão conta que em 1830 a queda de Satã era o tema principal dos *negro spirituals*, mas podendo ser este um *signifying* do homem branco.

e malandra, ambígua e imprevisível, cujas piadas e truques são tão maliciosos quanto benignos e perniciosos; um herói cultural cuja reputação e identidade tidas como *diabólica* encarnação do mal converteu-se em força positiva contra o *aparente* invencível grupo étnico e sócio-econômico dominante; ou seja, para muitos, o Diabo não era o terror maligno da crença judaico-cristã, ao contrário, era um espírito tutelar, que poderia ensinar-lhes habilidades físicas e mentais: até mesmo sua natureza trapaceira tinha função didática, de sobrevivência. Este aspecto complexo do *trickster* certamente explica o motivo de os cristãos o associarem ao Diabo, cuja maniqueísta denominação ocidental ao fim e ao cabo sobreviveu no *Sul cristão*.²⁹³

No *hoodoo* são atribuídas propriedades mágicas a ervas, raízes, minerais e ossos de animais. Já *hoodoo doctors* (ou *hoochie-coochie*, *root doctors*, *hoodoo man*; *gifted readers* [videntes])²⁹⁴, eram feiticeiros "profissionais": sobreviventes da conversão ao cristianismo, pouco ou muito ligados às matrizes africanas, eles adivinhavam o futuro, inventavam medicamentos, davam conselhos e faziam amuletos e encantos para afastar o mal, trazer boa sorte ou morte²⁹⁵. As ocasiões dos feitiços chamam-se *tricking*; as formas típicas de magia *hoodoo* são *hands*, também chamadas *jinxing*, *job*, *tobies*, *mojo bag*, *trick bag* ou *mojo hands*. *Hoodoo doctors*: charlatões proscritos ou mágicos poderosos? Talvez a noção *eficácia* (*simbólica*) nos auxiliasse.²⁹⁶

Amuleto *hoodoo*, o *mojo* é pequeno saco de couro ou flanela com cordão contendo pedaços de fontes pinçadas pelo *significado simbólico* ligado à razão de seu preparo: ervas, pedras, penas, cinzas, pequenos ossos, cabelos, unhas, pelos pubianos, além de um espírito aprisionado. Devi (2012) define *mojo* como uma "*prayer in a bag*": "é a centelha vital dentro

²⁹³ Kubik (1999) posta olhar empático sobre o universo mítico-social de Robert Johnson e pares: eles viviam em ambiente cheio de complexas crenças no *sobrenatural* e medo da feitiçaria, percepção clareada pelas imagens de suas músicas. Mas essas idéias tinham de ser articuladas em termos de símbolos cristãos, ou através de referências veladas a outras crenças: religiões monoteístas tendem a chamar seres transcendentais dos demais sistemas de crença de *ídolos*, *demônios* etc. Johnson e *cia* tiveram então de usar a linguagem, o vocabulário, disponível de seu tempo. Kubik reforça a ideia do pacto com o "sobrenatural" como meio de ganhar poder e sucesso, como tema familiar tanto do folclore europeu quanto africano, mas ressalva que, na África Ocidental e Central, espíritos femininos - como o Mami Wata - são quem estabelecem pactos com o músico.

²⁹⁴ Herskovits (1941) afirmava existir originalmente dois tipos de atores.

²⁹⁵ Sobre o longo apelido, eficácia e influência dos *hoodoo doctors* e da cultura *hoodoo*, ver Herskovits (1941), Ramos (1945), Oliver (1963), Jones (1964) e Genovese (1988).

²⁹⁶ Se, para Mauss (2003), atos ritualísticos são repetidos por tradição, e tal repetição é necessária para serem considerados atos mágicos, assim como a crença, de toda a comunidade, na *eficácia* dos ritos, Lévi-Strauss (1975) trata da noção de *eficácia simbólica* atribuída a certas práticas mágicas (como a cura xamânica), admitindo que sua eficácia está na crença da magia. Ainda sobre eficácia, ver também Oliver (1960), Ramos (1946), Herskovits (1941) e Genovese (1988).

do *remédio* - o espírito de um ancestral, ou um deus espiritual, capturado por um *root doctor*" (p. 90). Usado sob roupas ou bolsos como talismã para garantir proteção, sorte, conquistas amorosas, virilidade ou afastar influências/energias, entre outras *crenças mágicas objetificadas* (FRAZER, 1982), o *mojo* recebeu ampla e polissêmica significação: passou a designar também *magnetismo* e *vitalidade* (sexual) pessoais, bem como *emoções* e *órgãos sexuais* do amante.

Para Mauss, a noção de *mana* esclarece a forma como é construída a de magia em alguns povos: vocábulo melanésio e comparado aos de outras línguas e cujo significado básico associa-se a coisas *sagradas* e *poder*, *mana* não seria simplesmente uma *força* ou *ser*, mas também qualidades de uma ação e pessoa.²⁹⁷ Não seria difícil, então, associar *mojo* e *mana*: ambos produzem "valor das coisas... das pessoas... do mágico e também do social". Podem se referir à ação do sujeito, substância e essência dele/do objeto; às qualidades que alguém possui; aos seres espirituais/corporais e suas atividades: "eis porque só pode ser manejado por indivíduos com *mana*, num ato de *mana*, por indivíduos qualificados num rito" (2003, p. 143). Trata-se de construção social que qualifica coisas e ações de um agente (seres espirituais ou corporais)²⁹⁸, portanto, da crença na magia e nos agentes que a produz. Seriam "verbo, substantivo e adjetivo", "subjativa e objetiva", "maléfica e benéfica" ao mesmo tempo. Cabe ao mágico (*hoodoo doctor*) manipular o *mana* (*mojo*) das coisas, pois é esta última que garante a eficácia dos seus ritos e gestos.

Then the world wanna know, What this all about ...

E foi o blues que musicalmente melhor incorporou a mitologia *voodoo* e *hoodoo* e carregou (*dentro das calças*) o *mojo* ao longo do século XX: *blues songs* estão literalmente saturadas com a crença do *bluesman* em conjurações e "*prayers in a bag*". Quando Blind Willie McTell explica a uma ferosa pretendente que: "*Well I'd like to love you, baby/ But*

²⁹⁷ Segundo Mauss, qualidades que são atribuídas ao "*agente*" da magia, ao "*rito*" (ação) e a "*representação das coisas*" se originam na noção de *mana*, sendo portanto base para compreensão da eficácia atribuída à magia. Em outras palavras, a magia é reconhecida socialmente como produzida por pessoas que são qualificadas para tal. Elas possuíam "*mana*", isto é, "*poder*", "*autoridade*". Dessa forma, *mana* se refere ao *poder* do feiticeiro, da *qualidade* de algo, coisa mágica ou o *agir* magicamente (p. 142).

²⁹⁸ O destino está ligado à ideia de caráter, sendo caráter (*iwà*) um dos três principais valores da religião yoruba e através da qual se elabora sua ética, com o *àse* (o poder da realização – *mana? axé?*) e o *itúti* (frescor, calma, o "*coolness*" - ver **Capítulo 4**). Para que um indivíduo atinja o equilíbrio entre diferentes forças que estruturam o mundo, deverá ter um *iwà pèlé*, um caráter doce e gentil, noção que não exclui a força e firmeza, indispensáveis ao re-equilíbrio energético (CAPONE, 2011, p. 222).

your good man got me barred"²⁹⁹, lembra Devi (2012) que temos o *mojo* em ação no blues:

Se uma mulher que foi "amarrada" tentar fazer amor com outro homem, ela pode se achar defecando ou menstruando durante o ato sexual; já um homem "amarrado" perderá sua ereção se ele tentar ser infiel (2012, p. 90).

Não à toa que Igrejas Negras destacavam inúmeras letras de blues como prova deste como "música do diabo", sendo os fiéis intimados a não ouvir o blues e severamente repreendidos, se o fizessem. *Preachers* chamavam *bluesmen* de vagabundos e bêbados imorais (o que não era de todo injusto), o que não impediu de afro-americanos se reunirem nas *jook joints* sábado à noite e (milagrosamente) nos cultos domingo de manhã. Pondera BB King, egresso musical e principalmente, da Igreja negra:

Dizem que esse é um grande conflito para os negros: cantar para o mundo ou cantar para Deus. Sem dúvida, alguns vivem esse conflito, mas eu não. Eu gostava de Robert Johnson (...) que diziam ter vendido a alma para o demônio em troca de talento musical. Isso, para mim, não passa de besteira. Não troco meus sentimentos divinos por nada. E creio que nenhum artista de blues faria isso. Esse mito leva a pensar que o talento para o blues é maligno. Não acredito nisso. Acredito que todo talento musical venha de Deus e seja uma forma de expressar a beleza e as emoções humanas (1999, p. 64).

Muitos *bluesmen* são associados ao *hoodoo*, pois de fato alimentaram a crença; porque sua música, como o *mojo*, lhes dá poder especial sobre as mulheres: ligar sua música ao *hoodoo* é duplamente eficaz, e muitos se gabam de seus poderes *sobrenaturais*. Vários adotaram *exóticos* pseudônimos que, para além de mera bossa artística, têm raízes calcadas no *voodoo* e *hoodoo*: a crença na *eficácia* do poder secreto do nome pode explicar alônimos como Muddy Waters e Lightnin' Hopkins. *Hoodoo doctors*, reputados de voar enquanto invocam feitiços (FERRIS, 1978), igualmente adotaram alônimos, geralmente de animais - *Doctors* Fox, Crow ou Snake -, ratificando a importância mitológica do animal no imaginário afro-americano, de onde tiram poder: assumir novo nome era meio de moldar o destino pessoal e, consciente ou não, ato de transformação mágica. Cantou Jelly Jaw que, enquanto voava, observava suas mulheres: "*I am a snake doctor man, gang of womens everywhere I go / I am a snake doctor man, gang of womens standing out in the door*"³⁰⁰ (e não por acaso, a referência à cobra é representação *voodoo* freqüente no blues: "*snake*" ou "*Damballah*" ganhou sobretudo

²⁹⁹ "Bem, eu gostaria de te amar, baby/Mas seu bom homem me deixou impedido" ("*Talking to Myself*", 1930): temos que "*barred*" assume o mesmo significado de "*tied*" ("amarrado").

³⁰⁰ "*Eu sou um snake doctor man, tenho uma turma de mulheres aonde quer que eu vá / Eu sou um snake doctor man, tenho uma turma de mulheres ao pé da porta*" ("*Snake Doctor Blues*", 1932).

associações sexuais [FERRIS, 1975]: em "*Crawling Kingsnake*" e "*Black Snake Moan*", John Lee Hooker e Blind Lemon Jefferson mesclam suas identidades à da cobra.

Já a palavra *mojo* pode ser escutada em inúmeras composições blues, desde seus primórdios, quando ainda atrelada a temas folclóricos. Duas canções chamam a atenção, por trazerem o tema para um contexto mais moderno, elétrico e urbano: "*Got My Mojo Working*" (1957), em que Muddy Waters (sobre quem se dizia sempre entrar no palco com um *mojo* dentro das calças, o que explicaria seu magnetismo e consequente sucesso sexual com as fãs) eternizou um blues positivo que combina *shout gospel* com letra sobre *malefício ineficaz*. Se ele viveu algo da ambivalência de seu mentor, Son House, na hora de justapor blues e gospel, nunca expressou. No mais, disse a Rooney (*apud* HUMPHREY, 1993): "Eu era um bom batista, cantava na Igreja... portanto, aprendi todas essas queixas e tremores da igreja. O meu blues? Sai do coração, é minha religião" (p. 119).

A outra canção é "*I'm Your) Hoochie Coochie Man*":

Em 1942, inusitado *boogie woogie* branco, "*Hoochie Coochie Duce*" retratava Benito Mussolini como um homem de estranhas proezas sexuais (MAZZOLENI, 2012). Anos depois, Willie Dixon se (re)apropriou dela, reescreveu-a e, *mito de origem*, ensinou-a a um brilhante mas analfabeto Muddy Waters, no banheiro masculino de um clube de blues, instantes antes da apresentação deste. Seduzido pelo que ouvira, encontrara o *riff* de guitarra na mesma hora, repetindo as palavras até subir ao palco: nascera assim seu maior sucesso e clássico do blues, no suor e excitação, som e fúria, de um inferninho enfumaçado da Chicago de 1954. A apropriação de Dixon foi mais que justa: a canção é mergulho profundo no universo *voodoo* afro-americano, onde não apenas apresenta um seu verdadeiro léxico (ver **Glossário**)³⁰¹, transforma Muddy num dos maiores *hoodoo bluesman*, se não o maior, assim como estabelece novo padrão sintático ao blues, assunto que nos faz retornar ao **Capítulo 2**.

³⁰¹ Curioso perceber que o termo "*hoochie coochie*", com variações na ortografia, é localizado em diferentes situações, nos interessando aqui duas: *hoochie coochie man* era uma das designação dadas aos clarividentes afro-americanos e, em Mauss (2003), aparece como referência a *koochie*: "na Nova Gales do Sul (Austrália), os negros designam pela palavra *koochie* o mau espírito, a má influência pessoal ou impessoal, e que tem provavelmente a mesma extensão" (p. 149).

*Bye bye pretty baby, baby bye bye, well if i never see you anymore, may God bless you anywhere you go*³⁰²

Sobre performances, muitos autores (FELD, 1984; BLACKING *apud* OLIVEIRA PINTO, 2001; SEEGER, 2008) lançam mão de perguntas etnomusicológicas (significados compartilhados dos sons musicais) e sociomusicais (sons musicais a partir das perspectivas da estrutura e organização social dos recursos, produtores e ocasiões) que permitiriam análises por meio do exame sistemático dos participantes, sua interação e o som resultante; perguntas que tentamos responder ao longo desse capítulo:

Quem está envolvido e *quem* atende a ela, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executada, *qual* a sua inserção no grupo e *quais* os efeitos e significados sobre *performers* e audiência; perguntas também referentes ao contexto de processos transformativos: *quais* as relações entre produtores e materiais; entre formas expressivas, individuais e coletivas, e conjuntos de performance; *quão* adaptável e elástica é a forma musical; *como* relações sociais cooperativas e competitivas emergem na performance e *como* esta atinge fins *pragmáticos* (evocativos, persuasivos, manipuladores); e mais: *que* idéias sobre música e sociedade estes agentes trazem à performance; *como* é que a ocasião afeta estruturas musicais (através de improvisação, variação e resposta da audiência); *o que* é particularmente musical na performance e nas respostas causadas por ela, em oposição às reações sociais, políticas etc.; *como* aspectos musicais dela afetam participantes individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais.³⁰³

Se a performance musical está limitada a um sistema que define espaço e tempo (inclusive se pensarmos *simbolicamente* em tempos e espaços sagrados e profanos) como suas duas dimensões principais (OLIVEIRA PINTO, 2001) temos, em compensação, outros sistemas de *signos* disponíveis a seus protagonistas, como interpretação, entonação, comunicação corporal, interação (em forma de "dádiva"). Devem ser levados em conta igualmente *texto* e *enredo* da performance, com seus significados lexicais, sintáticos e simbólicos: performers e audiência dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensorial e de convenção cultural geral. Somado aos elementos do *drama*, tem-se força motriz que materializa outras grandezas: através da performance o evento musical faz emergir fenômenos culturais diversos, mesmo inesperados e não forçosamente acústicos: tesões,

³⁰² "Bye Bye Baby Blues" (Little Hat Jones, 1930).

³⁰³ Mesmo que essas perguntas possam ser aplicadas em qualquer lugar do mundo, as respostas terão que utilizar categorias culturais significantes (SEEGER, 2008).

êxtases e disputas.

A complexa relação sexual entre *sagrado* e *profano* no blues e gospel, quando elementos de ambos os lados amiúde dialogam e digladiam, trafegam e misturam, confundem e transmutam, é forte e antiga o suficiente para passar despercebida: as sensuais/acrobáticas manobras, a emoção bruta e rítmica do estilo vocal e o vigor nas apresentações de James Brown eram familiares à comunidade que conhecia a tradição dos dançarinos desde o *vaudeville* assim como para aqueles criados na Igreja Pentecostal; tal relação se tornou ainda mais complexa e delicada no contexto do blues e gospel atualizados no *r'n'b* e *r'n'r*: artistas como Elvis Presley e Little Richard admitiam que deviam muito de sua energia nos palcos, que transbordava sensualidade ou mesmo sexualidade latente, aos *preachers* negros (no caso de Richard, de uma predadora), quando questionados sobre como suas performances, cheias de requebros rítmicos (movimentos sugestivos dos quadris e pélvis, sacudir de ombros, pulos e rolamentos) e gemidos mexiam com a plateia *para além de um fervor estritamente religioso*.

Mas não esqueçamos de outras influências *sagradas* e *profanas* na performance do *r'n'b* e *r'n'r* negros, em *sinceras* emulações, *atávicos* simulacros ou *simbólicas* resignificações por parte de performers não negros, quais sejam: o *voodoo*, cujos ritos de possessão foram *incorporados* por Elvis "*The Pelvis*" Presley, que afirmava não compreender bem o que fazia no palco para desencadear um olfativo *manancial* de lágrimas, suores, urinas e líquidos vaginais ao final de cada apresentação; pelo "*The Killer*" Jerry Lee Lewis, que alimentou sua aura *mítico-diabólica* quando, em "potlatch" revisitado, ateou fogo ao seu piano durante uma apresentação, *dádiva* que ficou em aberto por parte de um estupefato colega (Chuck Berry); por Jim Morrison, que se apresentava como "*Mister Mojo Risin*", um anagrama de seu nome e uma liberdade poética por associar o *mojo* também ao xamanismo dos nativos americanos; e por Janis Joplin e sua *idolatria* por Bessie Smith, cuja existência e carreira foram tão brilhantes quanto curtas e excessivas e delinearam o caráter *agonístico* da *blue eyed soul*³⁰⁴, e que tem seu paroxismo lírico na frase: "Algum dia eu ainda irei compor uma canção que descreva o que é fazer amor com 25 mil pessoas num concerto e depois voltar para casa sozinha".

³⁰⁴ Também conhecido como *white soul*, é um termo da imprensa musical usado nos anos 1960 para descrever o *r'n'b* e *soul music* tocados por artistas brancos; termo um tanto controverso e agregado de complexidade política e social durante a luta pelo fim da segregação racial e luta pelos direitos civis dos afro-americanos, pois passou a designar também, pela contraparte negra, crítica à apropriação cultural.

Muitos performers brancos em débito com o blues deixaram-se francamente *possuir* por espíritos musicais *materializados* em nova mudança de um comportamento que até então era algo que a classe média branca não tolerava (ou vivia de forma subterrânea), a saber: de hábitos *estáticos* brancos a posturas *extáticas* negras. Os jovens brancos não apenas cantavam o blues, procuravam *incorporar* em seus estilos de vida, em performances extra-palcos, as atitudes do *blues people*, *habitus* que iam de particularidades lingüísticas a expressões corporais e gestuais, do andar à dança.

Mais uma vez, de uma forma ou outra, as noções de sexo e *soul*, amor e ascese, gozo e agonia, continuaram fortemente entrelaçadas em *eficácia*, mesmo consubstanciadas, na máxima "*It's me and you, I and thou, call and response*":

À medida que morriam as vozes do órgão, uma mulatinha magra levantou-se em silêncio, num movimento tão controlado quanto o de uma bailarina moderna, lá nas últimas filas do coro, e pôs-se a cantar a *capella*. Começou muito suavemente, como se cantasse para si mesma as suas emoções mais recônditas, como se o seu som não se dirigisse ao público ali presente, mas fosse por este entreouvido, contra sua vontade. Pouco a pouco, o volume de sua voz foi subindo até se tornar uma força incorpórea que procurava penetrá-la, violá-la, provocando-lhe tremores rítmicos, como se tal força fosse a origem mesma de sua existência, e não uma teia fluida de sua própria invenção (Ralph Ellison, *Homem Invisível*, p. 103).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*"I'm just a poor boy, long way from home"*³⁰⁵

"Pretender reconstituir um passado do qual se é impotente para atingir a História, ou querer fazer a História de um presente sem passado, drama da etnologia em um caso, da etnografia em outro" (Claude Lévi-Strauss, Raça e História)"

"A História é uma coisa que não aconteceu, contada por um sujeito que não estava lá" (Machado de Assis)

Em 1991, Diamond Shell, um *gangsta rapper* de Nova Iorque, gravou "*Church Bell Toll*", em que jactava-se de vencer todos os seus rivais num *tiroteio* pelas ruas pobres do Brooklin: "*você poderá contar o número de mortos depois que escutar tocar os sinos da Igreja*". Temos aqui a confirmação do *continuum* em forma vestigial - e no melhor *signifying*, pois seriam *desafetos* ou *desafios*? - em ambientes mais insuspeitos: a *imagem* das badaladas em momentos liminares é tão antiga quanto o próprio blues, não por acaso já presente e versátil em priscas eras: do mórbido *holy blues* do *Delta bluesman* Charley Patton ("*Toll the bell/ Call on them to toll the bell again/ Tell them sing a little song like this*"³⁰⁶ - "*Prayer of Death*", 1929), ao soturno "*Toll The Bell*" (1971), do grupo *gospel* Swan's Silvertone Singers; passando pelo celebrativo Golden Gate Jubilee Quartet de "*Toll The Bell Easy*" (1941) e pelo *West Coast Blues* de um abandonado Lowell Fulson de "*Tollin' the Bells*" (1956).

E, por vezes, as imagens mais longevas e eficazes ressurgem em novas roupagens: em 1979, Anita Ward gravou um saliente "*Ring My Bell*", cuja letra traz uma mulher acolhendo e encorajando seu parceiro a relaxar com ela depois de um dia duro no trabalho: "*você pode tocar minha campainha a qualquer hora que quiser*". Seu autor (Frederick Knight) jura que compôs para a cantora de 11 anos Stacy Lattisaw uma inocente canção pré-adolescente sobre crianças falando ao telefone (qualquer semelhança com "*Little Sally Walker*" e "*Mustang Sally*" - **Capítulo 3** - é mero *signifying*). *Sintaticamente*, a canção celebrizou-se pelo uso inovador da bateria eletrônica *Synare* tocando estridente tom na primeira batida de cada compasso, assim como por usar sinos, de forma *semanticamente* sugestiva. A revista musical *Billboard* incluiu a canção, um *r'n'b/disco music* (rótulos brancos da indústria branca), em sua lista das 50 mais *sexies* de todos os tempos. Qualquer semelhança com "*Press my Button, Ring my Bell*"³⁰⁷, um "*holy*" *erotic blues* seria, mais que um sugestivo *continuum*, também um

³⁰⁵ "*Poor Boy*" (Champion Jack Dupree, 1970)

³⁰⁶ ("*O sino toca/ Chame-os para tocar o sino novamente/ Diga-lhes que cantem uma canção como esta*").

³⁰⁷ ("*Pressione meu botão, toque meu sino*"; Lil Johnson & Black Bob, 1932)

mero *signifying*.

It's me and you, I and thou, call and response

Chegamos ao final de nossa viagem histórico-antropológica (ou, quisera eu, etnográfico-histórica). Nela, busquei tentar compreender e interpretar o que considero uma das mais fortes, instigantes e fascinantes características do blues, enquanto gênero musical, linguagem e representação da cultura afro-americana: sua (aparente) ambigüidade discursiva, emotiva e comportamental, cujo recorte no aspecto erótico foi nosso fio condutor. Procurei seguir algumas linhas de análise fortemente interligadas:

primo, através da reflexão de que tal ambigüidade seria o resultado de uma construção histórica, social e cultural de percepção, interpretação e construção de mundo, a partir de arbitrária, violenta e assimétrica realidade contextual imposta ao afro-americano, na condição de escravo e depois de liberto (quando houve a maturação do blues);

secundo, de que essa *ambigüidade agridoce* seria sobretudo uma estratégia de sobrevivência num ambiente hostil em que operar um discurso cifrado e se comunicar numa linguagem codificada foi um estratagema para burlar o opressor desde cedo, presentes historicamente em manifestações culturais primevas, como *work songs*, *hollers*, baladas, *spirituals* e *minstrels shows*, não por acaso elementos estruturais basilares do blues;

tertio, e mais adiante, quando o afro-americano se viu na complexa e difícil tentativa de inserção social, cultural, política e econômica, em que essa ambigüidade se manteve enquanto estratégia. O blues, que se encontrava inicialmente como expressão vernacular e identitária individual (*do bluesman/blueswoman*) e coletiva (*para a comunidade*), se veria em disputa no *campo artístico*, ou seja, num contexto cultural *existencial* e também *mercadológico*: de *música folclórica e tradicional* feita inicialmente *por e para* negros, o blues alcançou como *canção popular* palcos e mercados maiores e heterogêneos, chegando ao consumidor branco. Essa linguagem discursiva, vernacular e codificada, que serviu para escapar de censuras e entendimentos por parte de *senhores* brancos, foi estratégia dialógica providencial para lidar com a indústria do entretenimento (palco, disco, rádio e cinema) e manter sua integridade.

Isso posto, volto ao ponto central de meu estudo, em que postulo ser o blues *erótico* e ao mesmo tempo *melancólico*, numa convivência que, defendo, possui coerência lógica interna: estaria aqui sendo operada uma forma de compreensão, interpretação, significação e organização do mundo pelo afro-americano, marcada menos pela *dualidade* alegria/tristeza do

que pelo *continuum* alegria/tristeza - *continuum* complexo, denso e profundo - como aspectos entrelaçados e constitutivos de um mesmo *fluxo*, fruto de um contexto sociocultural e emocional igualmente complexo, denso e profundo.

O blues se explica e justifica enquanto crônica de um cotidiano muito difícil de uma parcela humana histórica e socialmente (religiosa, política e economicamente) excluída que expressou, cultural e idiossincraticamente, suas alegrias e angústias, anseios e desejos, frustrações e júbilos, revoltas e gozos, escárnios e odes, de forma franca e direta; e, fascinante paradoxo, ao mesmo tempo que cifrada e irônica, amarga e bem humorada, trágica e lírica, com hedonismo e urgência.

Defendi, por meio de uma varredura histórica, que esse *continuum* se mostra localizável na música, poética, dança e performance. E para tentar sair desse, involuntário ou não, lugar-comum binário e eurocêntrico que *sexualiza* e/ou *melancoliza* de modo estanque, excludente, polarizado, estereotipado (racializado e racista) e mesmo equivocado (ainda que *produtivo*), fez-se necessário buscar perceber *processualmente* o blues a partir de um adensado olhar interpretativo sobre esta manifestação cultural afro-americana: uma investigação que tentou contemplar um olhar *internalista* e *externalista* para a produção e recepção, e para a própria obra em si.

Anthropological Blues

Para chegar a contento, devo ao *auxílio luxuoso* de suportes teóricos da Antropologia, em forma de autores, conceitos, categorias, linhas de análise diversos (música, dança, performance, emoção; identidade étnica, *habitus*, *mana*, dádiva, descrição densa, bricolagem etc.), que se mostraram basilares e vitais para a tentativa formal de compreensão teórico-metodológica de um objeto que carrega tamanha e antiga carga de significação afetiva e subjetiva para mim (além, frise-se, do procedimento de recorrer a imprescindíveis relatos e olhares *de dentro*, de músicos e escritores afro-americanos). Foi, portanto, a busca (diria hercúlea) de equilibrar na pesquisa todo o lado emocional e subjetividade com o apropriado formalismo e objetividade acadêmicas.

Roberto Da Matta (1978) fala de *anthropological blues* como o lado emocional e a subjetividade que envolvem os agentes sociais e que revelariam o aspecto interpretativo da pesquisa (de campo) pois, em que pese a busca da Antropologia por estabelecer com rigor objetivo a *ponte entre dois mundos* de significação, é inescapável a faceta subjetiva e o caráter

fenomenológico da disciplina; a expressão abarcaria então os elementos constituintes, mas não privilegiados do trabalho do etnógrafo, de tradução ou interpretação de determinado grupo cultural, como as dificuldades de integração e sobretudo solidão e saudades *de casa*, aspectos humanos, de liminaridade e estranhamento, que transbordariam sob tais circunstâncias. Ele fala ainda da conseqüente necessidade de transformar o exótico em familiar e o familiar no exótico (os sub-universos de significação).

Estas reflexões nos são peculiarmente significativas principalmente pela escolha da expressão que conduziu Da Matta (emprestada por seu turno de Lave): ela obviamente remete ao blues, ou à representação histórica e culturalmente construída em torno dele, a saber, a de uma música que reflete um estado de espírito *triste e saudosos, melancólico e nostálgico*; uma música que manipula emoções e sentimentos e que operaria assim uma *viagem de volta* às suas origens e descortinaria ser indissociável o convívio do rigor das rotinas formais com aspectos subterrâneos, românticos e *anedóticos* - mal entendidos, constrangimentos, contratempos - da pesquisa. Ou seja, sentimento e emoção, subjetividade e carga afetiva, são os elementos insinuadores e intrusos no trabalho de campo, como dado sistemático da situação.

Vejo nela uma licença poética e imagética de contundente *eficácia simbólica*, uma vez ser o blues celebrado por tais predicados; mas vejo também significativo exemplo de *mal entendido produtivo*³⁰⁸, uma vez ser o blues igualmente celebrativo do *aqui e agora*, da urgência pelo vivido e expressado: o blues seria o *exótico* que foi *familiarizado* e petrificado em nós, pela reificação e pelos mecanismos de legitimação, como *melancólico e triste*, quando tentamos comprovar em nosso estudo não ser só isso: tal qual a viagem do xamã (ou *root doctor*) e do etnógrafo que, paradoxalmente não saem do lugar (mesmo o etnógrafo - *long, long way from home* - opera igualmente viagem ou *mergulho* vertical, para dentro ou para cima), o *bluesman*, enquanto mediador e contador de histórias, bufão e *trickster*, se aproxima deles, ao mergulhar profundamente em sua própria cultura.

³⁰⁸ O que me levou a inferir o *equivoco produtivo* por parte de Da Matta foi detalhe menor, mesmo comezinho, mas para mim significativo: quando ele chama o gênero musical de "blue" ele entrega um *lugar de fala* que rapidamente o realoca junto a outros atores que convivi ao longo dos anos como pesquisador do blues: *scholars*, músicos e melômanos que compõem uma legitimadora elite intelectual e econômica consumidora de jazz e música erudita que, sintomaticamente mas com muita elegância e autoindulgência, reduzem o "blue" a simpática e algo relevante música folclórica, com seus *tristes lamentos do campo*, em exercício de atavismo licencioso e caricatural do apreciador *outsider*, não entendedor. Parafraseando Adorno, para quem o jazz era algo como um *batuque de selvagens*, arrisco ser o blues, para meus prezados jazzófilos, um *lamento de (bons) selvagens...*

Como meu trabalho não envolveu pesquisa de campo - mas insisto na busca quixotesca pela etnografia histórica - certamente tive de conviver com outras situações e adversidades. Mas, como estamos no terreno da *licença poética e meta-análise*, busco uma aproximação minha com o *bluesman*, a partir da linha associativa, processual e condicionante do trabalho do etnógrafo descrita por Da Matta: exótico → distância social → marginalidade → segregação → solidão → liminaridade e estranhamento. Mas antes de estabelecer uma ligação nostálgica, meu *anthropological blues* buscou tirar o exótico e o erótico - o erótico do blues -, do lugar de anedotas antropológicas e buscar uma familiaridade do costume obtida pela *coerção socializadora*: do *estômago à cabeça*, para ser devolvida ao *baixo-ventre*...

Para distinguir o *pisca* da *pisca*, postula Da Matta, é preciso sentir a marginalidade, a solidão e a saudade; cruzar os caminhos da empatia e da humildade. Para mim, no (des)conforto de *gabinete*, não foi com a *saudade* que tive de dialogar: o *chamado e resposta* foi permeado de sentimentos e emoções imiscuídas, como medo e excitação, desejo e angústia, ansiedade e (re)descoberta. Num sentido micro, por ter de lidar com prazos, (auto)cobranças, limitações intelectuais, fragilidades emocionais e desafios da realidade cotidiana e familiar e afetiva, de quem não operou deslocamento físico, tendo o familiar e o exótico em coabitação e transmutação por muitas vezes conflituosas para o bom curso das *rotinas oficiais*; no macro, por estar inserido em contexto social e político de grande conturbação pelo qual atravessa o país, *mezzo* exóticas *mezzo* familiares.

Se, para o etnólogo, é mister o *estranhamento do outro* para a construção interpretativa sobre o fenômeno estudado - e, em certa medida, relacionado a este *outro* - e, conseqüentemente o surgimento de sensações que despertem sentimentos e emoções, devo ao arcabouço antropológico o co-protagonismo de tal fenômeno: ao trabalhar e pesquisar há quase três décadas um gênero musical que me acompanha afetivamente há quase 40 anos (ou, quem, sabe, há bem mais tempo...), foi efetivamente rico transformar esse *familiar* em *exótico* por meio das ferramentas teórico-metodológicas da disciplina. Tive de desconstruir verdades estabelecidas, credos sedimentados, ampliar e refinar entendimentos, redefinir olhares. Mas - não sei se contrariando Lévi-Strauss - sentimento e emoção foram hóspedes não apenas convidados, mas muito bem vindos; inclusive e sobretudo como categorias analíticas.

Por uma antropologia do erotismo. Ou do erótico.

Já discorremos no decorrer desse trabalho sobre a pouca atenção dada às emoções como categoria analítica antropológica, em que pese a sua relevância como possibilidade de acesso à compreensão do *outro*. Uma (sub-)categoria relacionada às emoções, sentimentos e desejos que mereceria também atenção, por sua estreita ligação com a sexualidade, a linguagem e as artes seria o *erotismo*, ou o *erótico*. Penso aqui ser o *erotismo* uma categoria histórica e social: forma privilegiada das relações interpessoais, é representação simbólica e revalorizadora das próprias formas da sexualidade humana (poder-se-ia dizer do *amor lascivo* ou *sensual*) e elaboração cultural de uma determinada sociedade, no tempo e no espaço. Revela portanto características cultural e esteticamente variáveis segundo o grupo tomado como modelo, é mutável, dinâmica e processual, podendo ser formalizada a partir de movimentos artísticos (o erotismo na escultura e pintura renascentistas; erotismo literário francês no século XVIII e na ficção portuguesa do século XX; erotismo no cinema norte-americano do século XX etc.) ou em informais manifestações sociais ou individuais³⁰⁹.

O *erótico*, por seu turno e também como categoria (ou sub-categoria), seria um fenômeno cultural que no Ocidente trataria da inerente necessidade manifesta de atração/sedução/representação sexual, para além do procriacional (de algo humano trans-social e trans-histórico, visceral e arquetípico, mas reelaborado culturalmente), a fim de buscar/causar sensações de prazer, subjetividade que, possivelmente, empresta à união do ato sexual caractere exclusivamente do ser humano: relaciona-se com experiências que não dependem apenas de estímulo externo, mas também da imaginação, de uma subjetividade moldada culturalmente. O erotismo seria, então, a formalização social e cultural e histórica desse impulso básico, para muito além da realidade biológica ou instintiva. Assim, o erotismo nasce da peculiaridade do impulso sexual humano de possuir *excedente de energia vital* em relação à finalidade estritamente biológica, materializado em manifestações artístico-culturais e sob mediação sócio-cultural da sexualidade.

O *erotismo* integralmente apóia-se no corpo, espécie de *portador de mensagem humana* alusiva ao prazer, desejo e comunhão: corpo e sexualidade caminham *pari passu*, sendo ambas, mas especialmente esta, culturalmente concebida como realidade revestida de

³⁰⁹ Cabe rapidamente salientar aspecto relevante do discurso em torno do erotismo: a intenção de delimitar o conceito a partir da diferenciação com outros conceitos/categorias, a saber, a *pornografia* e a *obscenidade*. O caráter e função de elaboração e representação culturais, em forma de códigos eróticos particulares desempenhados decerto em vários tempos e lugares dialogam, não sem conflito, definições arbitrárias que delimitam e legitimam o lícito e o ilícito, o vulgar do bom gosto, do explícito e do sugerido etc.

especiais cuidados, pudores, sacralidades, dogmas, tabus, interdições, ritos e mitos. O erótico abarcaria todo esse universo de signos, códigos, mediações e negociações que, junto à imagens - e, para nosso interesse - gestos, palavras e sons, mobiliza um grupo a simbólica e politicamente se abrir (ou se fechar) a esse tipo (de representação) do *amor sensual*. E se falamos de um erotismo necessário para a expressão da sexualidade que tem o corpo como mediador, a percepção sexual é por seu turno relação dialógica entre pessoas: a sexualidade é linguagem de comunicação interpessoal em sua dimensão mais profunda de intersubjetividade, sendo o erotismo o canal que viabiliza representações coreográficas, musicais, performáticas e poéticas.

Postulo - de forma ambiciosa, mas modesta - ser uma possibilidade incluir o *erotismo*, ou o *erótico*, não sei ao certo, como categoria de investigação antropológica: criar ferramentas epistemológicas (teóricas e metodológicas) como forma de produzir conhecimento para compreensão desse aspecto do comportamento, emoção e representação humanas da sexualidade, manifestada na arte (música e dança etc.). Quem sabe assim possibilitaria uma hermenêutica capacitação de *ouvir, ver, viver: ouvir* (parafraseando a expressão concentrada do poeta Décio Pignatari e adaptando antropológicamente à uma *experiência social total*) a expressão erótica do outro. Tal investigação contribuiria ainda, penso, para estabelecer algo como uma *teoria da recepção estética* do blues: para conhecer as modalidades de consumo/apreciação do blues enquanto construtor de linguagem erótica, dando assim lugar de fala ao outro (protagonistas: artistas, dançarinos, espectadores).

No caso do blues, música dança e poética afro-americanas, essa necessidade de uma abordagem antropológica se mostra imprescindível, quando se tem *em cena* questões delicadas e historicamente caras à disciplina - como etnocentrismo e alteridade -, exigindo a total clareza do *lugar de fala* e *lugar do olhar*. O *olhar* do observador externo, *não-nativo*, seja leigo (religioso, moralista, senso-comum) ou formalmente investigativo, mesmo que *generosamente condescendente* e bem intencionado (folcloristas, jornalistas, escritores, pesquisadores, historiadores e até mesmo antropólogos iniciais) criou e alimentou estereótipos, distorções específicas, como a *sexualização do negro*.

A apropriação, por parte da elite/*intelligentsia*/indústria cultural branca (e negra) parece tornar difícil o discernimento entre as fronteiras étnicas, propiciando muitos olhares com pretensões legitimadoras. Ao se apropriar e/ou matizar o blues, esvaziou-se - nessa negociação - sua especificidade de origem, que era a matriz negra. Sua sensualidade e apelo erótico não apenas foram reduzidos aos padrões estipulados pelas elites (como aceitáveis ou

não), para ser aceito em seus espaços, como ficou suscetível ao *olhar* não-relativizante e hegemônico eurocêntrico, tornada dona do *lugar de fala* que determina o que é ou não erótico ou pornográfico, arte ou *indecência*.

Por ser a arte um dos processos - quiçá um dos mais poderosos, porque menos facilmente controlável - humanos que mais se circunscreveram ao erótico, fez-se necessário um *adestramento* - leia-se aceitação, negação, adaptação, fetichização - do erotismo naturalmente burilado pelo blues. A arte sustenta a realização do prazer pelo prazer, do gozo estético, ou do gozo erótico, como fim em si (BRANCO, 1987, p. 13), assim como exerce *função social* de congraçamento e transgressão; celebração e provocação; entrega e resistência; *sístole* e *diástole*, em metáfora para o agrado dos funcionalistas-estruturalistas.

Até os anos 1960, enquanto a comunidade negra debateu moralidade, *status* social e relevância contemporânea do blues, brancos discutiram sua história, estética e autenticidade: negros mostravam interesse pelos assuntos que aludiam ao modo de viver o blues; os brancos, pela interpretação da *arte* (tanto como observadores quanto como intérpretes). Brancos criaram palavras como *dirty blues*, *r'n'b* e *third stream* (**Glossário**), seja por apuros morais, interesses mercadológicos ou veleidades intelectuais, mas também para descrever *estéticas*: cada rótulo traz consigo uma definição inteligível e uma origem localizável. Mas o mesmo não se pode dizer de palavras como *blues*, *hokum*, *boogie woogie*, *rock and roll* e *funk*: além de dificilmente definíveis, não foram concebidas como *movimentos artísticos* (e *eróticos*): cada uma parece ter seu próprio "mana" de onde a arte *emanaria*, como uma *obscura* mas *eficaz* palavra soprada por um *root doctor*.

Antropologicamente, poderíamos pensar em *estética*, ou melhor ainda, em *experiência estética* do blues como um estado intenso de consciência, podendo ser mesmo aparentado ao *flow* ou mesmo ao *transe* (performers, dançarinos: *honkers*, *shouters* e *ring-shouts*): se aceitarmos uma definição *neutra* de "arte" como um conjunto de formas e artefatos culturais provenientes dos processos criativos de manipulação intencional do movimento, som, palavras e materiais, então *estética* poderia ser considerada como diferentes maneiras de pensar e conceber tais formas. E o blues, enquanto arte com grande apelo estético-erótico, é portanto algo muito bom para se *pensar*. E namorar: um *anthropological erotic blues*...

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAMAS, Roger D. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia*. USA: Folklore, 1970. Acesso em 20/11/2017. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/paranoa/article/view/15231>
- _____. "Playing the Dozens", *The Journal of American Folklore* 75, no. 297 (1962): 215.
- _____. "Trickster, o Herói Inominável". In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- ASBURY, Hebert. *As Gangues De Nova York: Uma Historia Informal do Submundo*. Rio Grande do Sul: Globo, 2002.
- AUBERT, Eduardo Henrik. *A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico*. revista de antropologia, São Paulo, USP, 2007, v. 50 n° 1. p. 271-312. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ra/v50n1/a07v50n1.pdf>. (último acesso: Jan/ 2019)
- BAILY, John & DRIVER, Peter. "Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar". Vol. 34, No. 3, *Ethnomusicology and Music Cognition* (1992), pp. 57-71. disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43563264>
- BAKER, Houston. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. The University Chicago Press, 1984.
- BALDWIN, James. *Numa Terra Estranha*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986 [1964].
- BARTH, Frederik. "Grupos Étnicos e suas Fronteiras". In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.
- BASTIDE, Roger. *As Américas Negras*. São Paulo: Editora USP, 1974.
- BASTIN, Bruce. "Um Blues Longínquo: os Estilos Piedmont da Costa Leste". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- BECKER, Howard. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- _____. "The etiquette of improvisation" In: *Mind, Culture and Activity*, 7 (3): 171-176. (2000)

- _____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BERENDT, Joachim E. *O Livro do Jazz*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BLACKING, John. "Movimento e Significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social" [1983]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.
- BLESH, Rudi. *Shining Trumpets: A History Of Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1946.
- BOCAYUVA, Helena. *Erotismo à Brasileira: o excesso sexual na obra de Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- BOAS, Franz. "Raça e Progresso" [1931]. In: *Antropologia Cultural* [org. Celso Castro]. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BOGLE, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretive History of Black in American Films USA*: Roundhouse Publishers, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2006 [1979].
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOZON, Michel. *Sociologia da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- BRAITHWAITE, Edward Kamau. *The African Presence in Caribbean Literature*. 1973
- BRANCO, Lúcia Castello. *O Que é Erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BROWN, H. Rap . *Die Nigger Die!: A Political Autobiography of Jamil Abdullah al-Amin*. Chicago Review Press, 2002 [1969].
- BYRD, Frank. *Harlem Rent Parties* [narrative, 1938].
<https://www.loc.gov/resource/wpalh2.21011010/?sp=1> USA: Library Of Congress (último acesso em Jan/2019)
- CALADO, Carlos. *O Jazz como Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes. "Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico" [2008]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.

- CAPONE, Stefania. *Os Yoruba do Novo Mundo: Religião, Etnicidade e Nacionalismo Negro nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- CARNEIRO, Edson. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Made In África*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2002.
- CASTILLO, J. "A note on the concept of tacit knowledge". *Journal of Management Inquiry*, Thousand and Oaks, v. 11, n. 1, p. 46-57, Mar. 2002.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHACON, Paulo. *O que é rock?* (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CHARTERS, Samuel B. "Reconstruindo as Origens: Raízes e influências". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- _____. *The Country Blues*. USA: Da Capo Press, 1959.
- CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.
- CHIMEZIE, Amuzie. "The Dozens: An African-Heritage Theory" In: *Journal of Black Studies* 6, no. 4 (1976): 401.
- CLAPTON, Eric. *A Autobiografia*. São Paulo: Planeta, 2007.
- CLEAVER, Eldridge. *Alma no Exílio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, And The New Racism*. Routledge New York & London, 2004.
- COURLANDER, Harold. *Negro Folk Music*. New York: Dover, 1992 [1963].
- COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- COWLEY, John H. "Não me Deixe Aqui - O Blues Não Comercial: As Gravações de Campo, 1924-1960". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- DA MATTA, Roberto. "O Ofício de Etnólogo, ou como ter 'Anthropological Blues'". In:NUNES, Edson Oliveira (Org.) *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- DALZELL, Tom & PARTRIDGE, Eric. *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English: J-Z*. New York: Routledge, 2005.

- DANCHIN, Sebastian. *Elvis Presley e a Revolução do Rock*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- DE BOTTON, Alain. *Ensaio de Amor*. São Paulo: L&PM, 1990.
- DEAN, Maury. *Rock and Roll Gold Rush: A Singles Un-cyclopedia*. USA, Algora Pub, 2003.
- DEFRAITZ, Thomas. *Dancing many drums: excavations in African American dance*. University of Wisconsin Press, 2002. (e-book)
- DEVI, Debra. *The Language of the Blues: From Alcorub to Zuzu*. USA: True Nature Books, 2012 (e-book).
- DIXON, Willie & SNOWDEN, Dan. *I Am The Blues*. USA: Da Capo, 1990.
- DOLLARD, John. "The Dozens: Dialect of Insult" [10939]. In: *Mother Wit from the Laughing Barrel: Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore* (ed. Alan Dundes). pp. 277–294. University Press of Mississippi, 1990.
- DOUGLASS, Frederick. *My Bondage and My Freedom*. New York, 1885.
- DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.
- DURKHEIM, Emile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Paulus, 1989.
- DURKHEIM, Emile. "Da Divisão do Trabalho social". In:_____. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- EHRENREICH, Barbara. *Dançando nas Ruas: uma História do êxtase coletivo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELLISON, Ralph. *Homem Invisível*. São Paulo: Marco Zero, 1990 [1947].
- ERLICH, Lilian. *Jazz, das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- EVANS, David. *Big Road Blues: Tradition & Creativity in the Folk Blues*. USA: Da Capo Press, 1982.
- _____. "Percorrendo o País: o Blues do Texas e o Sul Profundo". In:_____. Coleção *Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.

- EVANS-PRITCHARD, E. E. "A Dança". In: *Ritual e Performance: 4 Estudos Clássicos* Maria Laura Cavalcanti (org.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014 [1928].
- _____. *Antropologia Social da Religião*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1978.
- _____. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1973].
- EWEN, David. *História da Música Popular Americana*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963.
- FEINSTEIN, Elaine. *Bessie Smith: Imperatriz do Blues*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- FELD, Steven. "Estrutura sonora como estrutura social". 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/40613/20731>. (último acesso Jan/ 2018)
- FERRIS, William. *Blues from the Delta*. USA: Da Capo Press, 1978.
- FRAZER, Sir James George. *O Ramo de Ouro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock And Roll: Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GARCIA, Luiz Henrique Assis. "Raízes da Alma Negra: o blues e a fundação de uma cultura americana". *Varia História* n. 17 Mar/1997. p. 258-278.
- GATES JR, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENOVESE, Eugene D. *A Terra Prometida: O mundo que os escravos criaram I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 [1974].
- GIDDENS, Anthony. *A Transformação da Intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- GILLET, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock & Roll*. Souvenir Press, 1996 [1970] (e-book)
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GOLBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

- GREGERSEN, Edgar. *Práticas Sexuais - A História da Sexualidade Humana*. São Paulo: Roca, 1982.
- GURALNICK, Peter. *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock 'n' Roll*. Little, Brown and Company, 2013 (e-book)
- HALEY, Alex. *Negras Raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Minas Gerais: UNESCO, 2003.
- HANNA, Judith Lynne. *Dança Sexo e Gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. "Dance" [verbete]. In: *Encyclopedia of the Harlem Renaissance: A-J*. WINTZ, Cary D. & FINKELMAN, Paul (Editores). USA: Routledge, 2002.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. "Afro-American Core Culture Social Dance: An Examination of Four Aspects of Meaning". *Dance Research Journal*, Vol. 15, No. 2, *Popular Dance in Black America* [1983], pp. 21-26. Congress on Research in Dance. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1478674>. (último acesso: 24-10-2018)
- _____. *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- HERSKOVITS, Melville J. *The Myth of the Negro Past*. USA: Beacon Press, 1958 [1941].
- HERZHAFT, Gérard. *Blues*. Campinas: Papirus, 1986.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HUGHES, Langston. "Rent-Party Shout: For a Lady Dancer". In: *Poetry: An Introduction*. 4th Edition. Ed. Michael Meyer. Boston: Bedford/St. Martin's, 2004.
- HUMPHREY, Mark A. "Luzes Brilhantes na Cidade Grande: o Blues Urbano". In: _____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- _____. "O Holy Blues: a tradição Gospel". In: _____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- HURSTON, Zora Neale. *Mules and Men*. New York: Harper Collins, 1990.
- _____. *Seus Olhos viam Deus*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- INABA, Mitsutoshi. *Willie Dixon: Preacher of the Blues*. USA: Scarecrow Press, 2011.
- JEFFERSON, Thomas. *Notes on The States of Virginia*. USA: 1784.

- JONES, Le Roi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967 [1964].
- JOHNSON, Guy B. "Double Meaning in Popular Negro Blues". [1927]. *Journal of Abnormal Psychology* 22.1: 12-20.
- JOHNSON, Paul. "Bebida e abstinência na América no século XIX: comentários sobre a literatura recente". In: *Brasil & EUA: Religião e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- JOHNSON, Tamara Therese. "The Impact of Negative Stereotypes & Representations of African-Americans in the Media and African-American Incarceration". 2012. disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/8xm9j2kf> (último acesso em Jan/2019)
- JORDAN, Larry. "Social Construction as Tradition: A Review and Reconceptualization of the Dozens" In: *Review of Research in Education*, Vol. 10, pp. 79–101, 1983.
- KAEPLER, Adrienne L. "A dança segundo a perspectiva antropológica" [1978]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.
- KEESING, Felix M. *Antropologia Cultural - A Ciência dos Costumes*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1961.
- KEIL, Charles. *Urban Blues*. University of Chicago Press, 1966.
- KING, B.B. & RITZ, David. *B.B. King, Corpo e Alma do Blues*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- KOCH, Stephen Koch. *Louis Jordan: Son of Arkansas, Father of R&B*. USA: The History Press, 2014.
- KUBIK, Gerhard. *African and the Blues*. University Press of Mississippi, 1999.
- LABOV, William. "Rules for ritual insults". In: _____. *Language in the inner city: studies in the black English vernacular*. University of Pennsylvania Press, 1972. p. 297-353.
- LANGDON, Esther Jean. "Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs". In: *Antropologia em Primeira Mão* n. 94. 2007. disponível em:

https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/artigo_94_rafael.pdf. (último acesso: Jan/ 2019)

LAYTON, Robert. *A Antropologia da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2001 [1991].

LAWS JR., G. Malcolm. "Histórias Contadas em Canções: Baladas dos Estados Unidos", In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.

LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *Sociologia do Corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

LEACH, Edmund. *As Ideias de Lévi-Strauss*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. "Aspectos antropológicos da linguagem: categorias animais e insulto verbal". In: *Edmund Leach*. [org. Roberto Da Matta]. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Sistemas Políticos da Alta Birmânia: um estudo da estrutura social Kachin*. São Paulo: Ed. da Universidade de S. Paulo, 1996.

LEFEVER, Harry G. "*Playing the Dozens: A Mechanism for Social Control*" In: *Phylon* (1960-) 42, no. 1 (1981): 76-77.

LELAND, John. *Hip: The History*. USA: Harper Collins, 2005.

LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford University Press, 1978, p. 357-58.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A ciência do concreto". In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora, 2005.

_____. *Antropologia estrutural I*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. "Introdução à obra de Marcel Mauss". In: *Marcel Mauss, Sociologia e antropologia*. 1968. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Mito e Significado*. Portugal: Edições 70, 1978.

_____. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 2008 [1962].

LOBATO, Josefina Pimenta. *Antropologia do Amor: Do Oriente ao Ocidente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LOCKE, Alain. *O Negro na Cultura Americana*. in BUTCHER, Margaret Just. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1960.

- LOMAX, Alan. *The Land Where the Blues Began*. USA: Library of Congress, 1970.
- LUCAS, Maria Elizabeth. "Wonderland Musical: Notas sobre as representações da música brasileira na mídia americana". *Revista Transcultural de Música* 2, 1996. Acesso em 17/08/2009. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm> .
- MALINOWSKI, Bronislaw. *A Vida Sexual dos Selvagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S.A, 1979 [1929].
- MALNIG, Julie (ed.). *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*, 2009.
- MALONE, Jacqui. *Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of Black Dance*, Urban and Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- MANNING, Frankie & MILLMAN, Cynthia. *Frankie Manning: Ambassador of Lindy Hop*. Temple University Press, 2008.
- MARCONI, Marina de Andrade e Zelia Maria Neves Presotto. *Antropologia, Uma Introdução*. São Paulo: Atlas, 1987.
- MARTIN, Denis-Constant. *A Herança Musical da Escravidão*. 2009. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/tem/v15n29/02.pdf> (último acesso em Jan/ 2019)
- MARVIN, Carlson. *Performance: uma introdução crítica*. Editora UFMG, 2010.
- MAUSS, Marcel. "A expressão obrigatória de sentimentos". In: *Mauss*. Roberto Cardoso de Oliveira (org.). São Paulo: Editora Ática S. A., 1979 [1921].
- _____. "Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas". In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1925].
- _____. "Relações Jocosas de Parentesco". In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Marcel Mauss: Antropologia*. São Paulo: Ática, 1979.
- MAUSS, Marcel e Henri Hubert. "As técnicas do corpo". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1904].
- _____. "Esboço de uma teoria geral da magia" In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1904].
- MAZZOLENI, Florent. *As Raízes do Rock*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

- MCCANN, Bryan - "A Bossa Nova e a influência do blues, 1955-1964". *Tempo* n. 28. Dossiê. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a05v1428.pdf> (último acesso/ Jan. 2019).
- MCCONVILLE, Brigit & SHEARLAW, John. *Slanguage of Sex: A Dictionary of Modern Sexual Terms*. IL: ThriftBooks, 1984.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology Music*. Northwestern University Press, 1964
- MILLER, Manfred. "O Blues", in BRENDT, Joachim-Ernest e outros, *História do Jazz*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. *O Nascimento da Cultura Afro-Americana_ Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003 [1976].
- MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. Portugal: Universidade da Beira Interior, 1976.
- MUGGIATI, Roberto. *Blues - Da Lama à Fama*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Jazz: uma História em Quatro Tempos*. São Paulo: L&PM, 1985.
- _____. *O que é Jazz? (Coleção Primeiros Passos)*. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- _____. *Rock: De Elvis à beatlemania (1954 - 1966)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Rock: O Grito e o Mito*. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- MUKUNA, Kazadi Wa. "Sobre a Busca da Verdade na Etnomusicologia - um ponto de vista". In: *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 12-23, março/maio 2008. disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i77p12-23>. (último acesso Jan/ 2019)
- MURRAY, Albert. *Stomping The Blues*. University of Minesota Press, 2017 [1976] (*e-book*).
- MYRDAL, Gunnar. *Negro: O Dilema Americano*. São Paulo: Ibrasa, 1968.
- NAPOLITANO, Marcos & WASSERMAN, Maria Clara. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2985.pdf> (último acesso/ Jan. 2019)
- NATTIEZ, Jean-Jacques. "Etnomusicologia e significações musicais". *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte, n.10, jul - dez, 2004, p. 5-30. disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/num10_cap_01.pdf. último acesso: Jan/ 2019.

- _____. "O Modelo Tripartite de Semiologia Musical" (1989). Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/viewFile/4049/3701>. (último acesso/ Jan. 2019)
- O'NEAL, Jim. "Uma Vez Me Perdi, Mas Hoje me Encontrei Comigo Mesmo: O Ressurgimento do Blues nos Anos 60". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- ODUM, Howard W. *Negro Workaday Songs*. USA: Library of Wellesley College, 1926.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". In: *Revista de Antropologia* vol. 44 n. 1 São Paulo 2001. disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007 . 2001, vol.44, n.1, pp.222-286. (último acesso em Jan/ 2019)
- OLIVEIRA, Allan de Paula. "Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados". *Revista de Antropologia*, 50(1): 313-345. 2007. disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ra/v50n1/a08v50n1.pdf> (último acesso Jan/ 2019)
- OLIVER, Paul. *Barrelhouse blues: location recording and the early traditions of the blues*. New York: Basic Civitas Books, 2009.
- _____. *The Meaning Of The Blues*. USA: Collier Books, 1960.
- OLIVER, Paul; HARRISON, Max; BOLCOM, William. *Gospel, Blues e Jazz*. São Paulo: L&PM, 1990.
- PALMER, Robert. *Deep Blues: A Musical and Cultural History, from the Mississippi Delta to Chicago's South Side to the World*. New York: Penguin Books, 1981.
- _____. *Muddy Waters: Chess Box* (Box set booklet). Universal City, California: Chess Records/MCA Records, 1989.
- PARKER, Richard G. *Corpos, Prazeres e Paixões - A cultura sexual no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.
- PAUL, Elliot. *That crazy American music*. USA: Bobbs-Merrill, 1957.
- PEARSON, Barry. "Dançar sem Parar: as Origens do Rhythm and Blues". In:____. *Coleção Mestres do Blues*. Barcelona: Altaya, 1993.
- PEDRO, Josep. *La Sintaxis del Blues*. 2012. <https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/> (último acesso Jan/ 2018)

- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PETERSON, Robert K.D. "Mean Old Bedbug Blues". In: *American Entomologist*. Volume 60, n. 4 2014. disponível em <http://www.entsoc.org/PDF/2014/mead-old-bedbugs.pdf>. (último acesso Fev/2019).
- PHILLIPS, Caryl. *Dançando no Escuro*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. São Paulo, Editora da UNESP, 1998.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. "O método comparativo em antropologia social". In: *Radcliffe-Brown: Antropologia*. Julio Cezar Melatti [org.]. São Paulo: Ática. (Col. *Grandes Cientistas Sociais* 3), 1978 [1952].
- _____. "Os Parentescos por Brincadeira". In: *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- RAMOS, Alcida. "Ensaio sobre o não entendimento interétnico". In: *Série Antropologia*. 444. 2014.
- RAMOS, Artur. *As Culturas Negras no Novo Mundo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.
- REZENDE, Claudia Barcellos e COELHO, Maria Claudia. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- RIBEIRO, Helton. *Blues - Coleção Para Saber Mais*. São Paulo: Editora Abril, 2005.
- RICHARDS, Keith. *Vida*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2010.
- RICHMOND, W. Edson. "Quem Quiser que Cante Outra: Tradição da Lírica Norte-Americana", In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RODRIGUES, José Carlos. *O Corpo na História*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.
- RODRIGUEZ, Robert A. *The 1950s' Most Wanted: The Top 10 Book of Rock & Roll Rebels, Cold War Crises, and All American Oddities*. USA: Potomac Books, 2006.
- ROSALDO, Renato. "Donde reside la objetividad. La retórica en la antropología". In: *Ensayos en Antropología Crítica*. México, D.F.: UAM-I Casa de la Universidad, 2006.

- SALOY, Mona Lisa. "African American Oral Traditions in Louisiana" In: *Folklife in Louisiana*. Louisiana Division of the Arts, 1998.
- SAHLINS, Marshall. "La Pensée Burgeoise. A sociedade ocidental como cultura". In: *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003 [1976].
- _____. *Metáforas históricas e realidades míticas: Estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente - As Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SAUTCHUK, João Miguel. *A Poética do Improviso: Prática e Habilidade no Repente Nordestino*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SAXON, Lyle. *Fabulous New Orleans*. USA: Pelican Publishing, 1988 [1928].
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 1997 [1977].
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, 2006 (p. 28-51).
- _____. "Ritual, jogo e performance" [2004]. In: LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- _____. "jogo". In: LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.
- SCHIEFFELIN, Edward L. "Problematizando Performance". In: *Ilha Revista de Antropologia* v. 20, n. 1, p. 207-228, junho de 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p207/37476> (último acesso Jan/ 2019)
- SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. "Sobre uma antropologia da história". *Novos Estudos* n.72. Julho/ 2005. disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000200007 (último acesso/ Jan. 2019).
- SCOTT-HERON, Gil. *Abutre*. São Paulo: Conrad, 2002 [1970].

- SEEGER, Anthony. "Etnografia da música". In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008. disponível em <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/download/47693/51431/> (último acesso Jan/ 2019)
- _____. *Por que cantam os Kisêdjê*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. "Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs?". In: *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. [org. Gilbert Velho]. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- SERTÃ, Ana Luísa & ALMEIDA, Sabrina. 2016. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva>> (último acesso/ Jan. 2019)
- SMITH, R J. *James Brown: Sua Música sua Vida*. Rio de Janeiro: Leya, 2012 (e-book)
- STEARNS, Marshall & STEARNS, Jean. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. Da Capo Press, 1968.
- STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Livraria Martins, 1964.
- STOWE, H. Beecher. *A Cabana do Pai Tomás*. São Paulo: Edições Paulinas, 1957
- SXWED, John F. "Música Negra: Renovação Urbana". In: COFFIN III, Tristram, *O Folclore dos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- TAGG, Philip. "A análise de música popular: teoria, método e prática" (2006). disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9404/14808>. (último acesso/ Jan. 2019).
- _____. "Para Que Serve um Musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia". 2005. disponível em: <https://tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf> (último acesso em Jan/ 2019)
- TEACHOUT, Terry. *Pops: a Vida de Louis Armstrong*. São Paulo: Larousse, 2010.
- THOMPSON, Katrina Dyonne. *Ring Shout, Wheel About: The Racial Politics of Music and Dance in North-American Slavery*. University of Illinois Press, 2014 (e-book).
- TOSCHES, Nick. *Criaturas Flamejantes*. São Paulo: Conrad, 2006 [1985].

- TRACY, Steven C. "The Devil's Son-in-Law and Invisible Man". In: *MELUS*, Vol. 15, No. 3, *Discovery: Research and Interpretation*. 1988. Oxford University Press on behalf of Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (*MELUS*). disponível em: <https://www.jstor.org/stable/467502> (último acesso em Fev/2019)
- TRINDADE, Luis. *Genealogia da Música Popular Universalizada*. Porto: Contraponto, 1984.
- TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.
- _____. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- ULANOV, Barry. *A História do Jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- VALVERDE, Paulo. "O Fado é o Coração: o Corpo, as Emoções e a Performance no Fado". 1993. Disponível em: http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_5-20.pdf. (último acesso: Jan/ 2019)
- VÁRIOS. "Introdução". In: *Para uma história antropológica: a noção de reciprocidade*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- VELHO, Otavio - *Globalização: Antropologia E Religião*. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2458.pdf> (último acesso/ Jan. 2019)
- VIANNA, Hermano. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. UFRJ: Museu Nacional, 1987.
- WALLASCHECK, Richard. *Primitive Music*. London: Library of Wellesley College, 1893.
- WALD, Elijah Wald. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. USA: Amistad, 2004.
- _____. *The Dozens: A History of Rap's Mama*. Oxford University Press, 2012.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1996.
- WHITE, Charles. *A Vida e a Época de Little Richard*. São Paulo: L&PM, 1987.
- WRIGHT, Richard. *Filho Nativo*. São Paulo: Best Seller, 1940.
- WRIGHT-MCLEOD, Brian. *The Encyclopedia of Native Music: More Than a Century of Recordings from Wax Cylinder to the Internet*. University of Arizona Press; 2005.

YOUNG, Robert C. G. *Desejo Colonial - Hibridismo em Teoria, Cultura e Raça*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1995.

YOUNGGERMAN, Suzanne. "Curt Sachs e sua herança: uma resenha crítica da História Mundial da Dança com um levantamento de estudos recentes que perpetuam suas ideias" [1974]. In: *Antropologia da Dança I*. CAMARGO, Gisele Guilhon Antunes [org.]. Santa Catarina: Insular, 2013.

sites e vídeo

<https://bluesvibe.com/2012/04/24/semantica-musical-y-blues-de-chicago/>

<https://bluesvibe.com/2012/04/21/la-sintaxis-del-blues/>

<https://drive.google.com/file/d/0B1Lx8YhE4wxZUmlZRGRTMVVpckU/edit>;

<https://ferris.edu/jimcrow/jezebel/>

https://folkways-media.si.edu/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW45067.pdf

<https://www.monticello.org/sallyhemings/>

<http://truemusicfactswednesday.blogspot.com/2014/02/tmfw-22-mustang-sally-grew-up-in-19th.html>

<https://www.nytimes.com/1988/08/14/books/playing-not-joking-with-language.html>

<https://web.archive.org/web/20110707113614/http://jasobrecht.com/papa-charlie-jackson-popular-male-blues-singer/>

BROWN, Camille. *a visual history of social dance in 25 moves*.
https://www.ted.com/talks/camille_a_brown_a_visual_history_of_social_dance_in_25_moves?language=pt-br

ANEXO I

GLOSSÁRIO

Back Door Man (Back Door Friend) - Expressão celebrada no blues para o amante secreto de uma mulher casada: aquele que foge pela *porta dos fundos* enquanto o *homem da casa está virando a chave na fechadura da porta da frente*. A *porta traseira* como entrada/saída para negros trabalhando em casas brancas durante e após a escravidão talvez tenha alimentado uma simbologia erótica entre os afro-americanos (MAJOR *apud* DEVI, 2012): *back door man* como amante associa-se também ao fenômeno pós-escravidão dos *sweet back papas*, homens que sempre se esquivavam dos trabalhos manuais extenuantes - o destino da maioria dos negros da época -, tornando-se músicos e vivendo às custas das mulheres. Dizia Big Bill Broonzy que alguns viviam como reis porque tinham mulheres que cozinhavam e moravam na casa de um rico homem branco, onde podiam entrar pela portas dos fundos. O compositor Willie Dixon immortalizou o tema em "*Back Door Man*", escrita para Howlin' Wolf. Segundo Hubert Sumlin, guitarrista de longa data e braço-direito dele, a canção era uma das preferidas do chefe: "Wolf amava essa música ... porque ele era um!" E adensa o *signifying*: "se você me vir saindo pela janela, eu não tenho nada a perder...é sobre estar no fundo, fugindo de uma situação ruim" (DEVI, p. 396). Ouvir também Blind Boy Fuller - "*I Crave My Pigmeat*"; Lightnin Hopkins - "*Back Door Friend*".

Balling The Jack - Termo muito utilizado no início do século XX por ferroviários - quando locomotivas a vapor eram as grandes vedetes - e significa "correr a toda velocidade: *Jack*" (*locomotiva*) e "*Balling*" (*trabalhar rápido*). Na década de 1920, a expressão descarrilou dos pátios ferroviários para ganhar outros significados vernaculares, ligados a *esforço selvagem*: "*fazer sexo*" (encurtado para "*balling*", passou a significar ter uma atuação *animal* dentro e fora da cama), "*dançar, divertir-se*" e, entre apostadores, arriscar tudo num único lance; finalmente, nominou dança erotizada das *juke joints* dos anos 1920 envolvendo casais sugestivamente colados e muita *trepidação*; chegou à década de 1940 como dança grupal envolvendo vigorosas palmas e cantos e gritos unindo-se assim ao *lindy hop* para se tornar um popular passo do *swing* e apropriada pela América branca. Para Bessie Smith, um homem pode se redimir muito se for um bom dançarino: "*He can be ugly, he can be black/ So long as he can eagle rock and ball the jack*" ("*Baby Doll*", 1926). Ouvir ainda Bessie Smith, "*St. Louis Blues*" e Big Bill Broonzy, "*I Feel So Good*". (MAJOR *apud* DEVI, 2012)

Bed Bug - Considerando a presença incômoda e a extraordinária natureza do acasalamento, processo conhecido como "inseminação traumática"³¹⁰, o percevejo é personagem de muitos blues, cuja alusão ao inseto iniciou em 1927: "*Mean Old Bed Bug Blues*", de Furry Lewis, e a versão de Lonnie Johnson, traziam no entanto apenas aspecto mais inocente e cômico, sobre um percevejo que queria morder sua vítima, usando-o como metáfora para dissabores socioeconômicos da vida afro-americana do período. Já versão posterior de Bessie Smith (1927) tinha *tom* mais obsceno, usando metáforas para relações sexuais e indicando não se tratar apenas de insetos. Embora as letras sejam

³¹⁰ A fertilização da fêmea ocorre não por consentimento mútuo, mas forçado, quando o macho perfura a parede abdominal da fêmea com seu órgão sexual e insere sua própria semente na cavidade interna. Machos de percevejos em seu desejo de se reproduzir não são criteriosos na escolha de parceiro sexual, em muitos casos, atacam outros machos e até baratas (quase todos os insetos da população, independentemente de sexo e idade, apresentam lesões abdominais, ou seja, pelo menos uma vez na vida foram agredidos por um macho adulto - PETERSON, 2014)

muito semelhantes às anteriores, rica em *signifying*, a versão de Smith carrega nos duplo sentidos: o percevejo é metáfora para homens com intenções menos nobres em relação às mulheres. A música funciona portanto em dois níveis: sobre o sujeito sendo atormentado por um percevejo, mas o percevejo também como metáfora sobre uma pessoa que está atormentando o(a) cantor(a).

Biscuit - Desejável e jovem garota era chamada "*biscuit*", assim como, uma boa amante, "*biscuit roller*". Ouvir: Robert Johnson, "*If I Had Possession Over Judgment Day*" e Alvin Youngblood Hart, "*Big Mamas Door*". (DEVI, 2012)

Black Cat Bone - Componente da magia negra para trazer amor cobiçado, perdido ou difícil: todo gato preto traz consigo osso que poderá ser usado para tanto ou irá garantir a seu possuidor invisibilidade. Para tal intento, um gato preto deve ser jogado vivo dentro de um caldeirão de água fervendo à meia-noite; o animal morre em agonia e o praticante ferve a carcaça até que a carne se solte dos ossos. Uma vez achado, o osso é carregado em sacola mágica (*mojo*) e untado com óleo *Van Van*; já a gordura do gato é engarrafada para ser usada como vela e afastar invejosos. Ouvir: Muddy Waters, "*Got My Mojo Working*" e "*(Im Your) Hoochie Coochie Man*"; e Buddy Guy, "*When My Left Eye Jumps*" (OLIVER, 1960).

Boogie - Tanto as palavras *bantu* "*mbuki*" (quanto "*bogi*", falado em Serra Leoa), significam "*dançar*" (músicas de ritmo acelerado); ainda em *bantu*, "*beudi*" significa "*ejaculação*". Já os verbos Hausa "*buga*" e Mande "*bugs*" significam "*bater tambor*". Como substantivo no vernáculo afro-americano, "*boogie*" significa "*bunda*"; como verbo, "*sacudir a bunda*", "*dançar vigorosamente*" ou ainda "*ter relações sexuais*". Já a expressão completa "*Boogie-woogie*" seria derivada da frase *bantu* "*mbuki-mvuki*": *dançar descontroladamente, ao ponto de êxtase*, traduzida literalmente como "*eu decolei (em vôo)*" ou "*retirei toda a roupa que atrapalha meu desempenho*", passando a designar também, com o tempo, gíria para "trepar". Por causa da lascividade da dança inspirada pela música, *boogie woogie* também se tornou gíria sulista para a sífilis (Devi, 2012).

Break - improvisação musical que engata a estrofe com a seguinte (BERENDT, 1975).

Buffet Flat - Festa clandestina organizada em casa particular onde, como infere o nome, clientes podiam satisfazer qualquer desejo: sexo, música, bebida, comida, drogas, etc., cantada em vários blues (como "*Soft Pedal Blues*", de Bessie Smith, 1925: "*Have all the fun, ladies and gentlemen, but don't make it too loud!*; "*E ela entra na sala e diz: Se divirtam a valer, senhoras e senhores, mas não façam isso muito alto!*"), como o famoso *buffet flat* *The Daisy Chain*, igualmente celebrado ("*Swingin' at the Daisy Chain*", 1937; "*Valentine Stomp*", 1929)

Cherry Red - Quando Big Joe Turner grita ao final de "*Cherry Red*" (1956): "*I want you to boogie my woogie until my 'eyes' turn cherry red*" ("*Eu quero que você balance meu woogie até que meus 'olhos' se tornem vermelhos*"), "*my eyes*" soa pouco audível (há quem diga que Louis Jordan cantava rápido o refrão do *hit* "*Caledonia*", "*What make you ass so hot*" - "*o que torna seu traseiro tão quente*" -, em vez de dizer "*What Makes your Big Head so hard*" - "*o que torna sua grande cabeça tão dura*" - como maneira de driblar a grande censura da época), justificadamente: segundo Dr. John (*apud* DEVI, 2012), colega nos tempos de New Orleans, não se trata de "até meus olhos ficarem *vermelho cereja*", é sim "até o seu '*mayoun*' ficar *vermelho cereja*", antiga e local gíria *creola* para "*vagina*": "Quando eu era criança, essa expressão já era antiga... e assim as garotas respondiam: '*Well, then you can hoochie my coochie and toochie my noochie*'." (p. 67)

Chick - Segundo Devi (2012), poucos reconhecem ou percebem a forte influência que escravos africanos roubados aos EUA tiveram no inglês americano: a palavra wolof "jigen", por exemplo, descrevia jovem atraente que era "hipi" - ou "hip" ("quadril") -, significando que ela mantinha os *olhos abertos e sabia o que estava acontecendo*. Na década de 1920, *jigen* convergiu com o "chicken" inglês para se tornar "chick" ("garota"), ou uma jovem mulher *sexy* e descolada, ou *muito* jovem, como cantou Louis Jordan: "*That Chick Is Too Young to Fry*" ("*essa franguinha é muito jovem para fritar*"). Ouvir também: "*Long Skirt Baby Blues*", T-Bone Walker; "*It's Too Late Brother*", Little Walter.

Cock (Cock Opener) - O jovem e branco guitarrista (mas brilhantemente *insider*) Michael Bloomfield, teria tido *o choque de sua vida* quando ouviu de seu mestre Muddy Waters o quanto este amava "chupar um pau" ("*loved to suck cock*"). Demorou um cadinho para que Bloomfield percebesse que Waters - o *rei do blues da testosterona* - estava usando "galo" (*cock*) para se referir à genitália feminina (ROBBLE *apud* DEVI, 2012), gíria vernacular dos negros sulistas desde o início da década de 1900: o pênis seria portanto um "*cock opener*" (como em "*Baby you got a cock. This here is a cock-opener*", que pode ser lido na autobiografia do jazzman Charles Mingus, *Beneath the Underdog*). Dillard (*apud* DEVI, 2012) explica que, no início do século XIX, quando afro-americanos sedimentavam seu inglês 'baixo calão', "*cock*" era verbo que significava "copular", sendo a expressão "*cocking it on the wall*" indicar as prazerosas intenções masculinas quando iam ter nas *juke houses*. Já "dick", provavelmente variante de "*prick*" ("*picada*"), foi usado para se referir à genitália masculina (EVANS *apud* Devi, 2012). Em "*On the Wall*", Louise Johnson se gaba, depois de um *break* ao piano: "*Well, I'm going to Memphis, stop at Church's Hall/ Show these women how to cock it on the wall*". Voltando a Waters: não foi apenas Bloomfield que pagou dobrado para entender o vocabulário do *hoodoo man*. Bob Margolin, também branco e guitarrista e que atuou por anos na banda, lutou para dominar as sutilezas semânticas, mas também sintáticas do *bluesman*: quando acertava num fraseado de guitarra, um elogio comum era: "*don't ever play that again, it makes my dick sore*" (algo como "*nunca mais toque isso de novo, pois deixa meu pau dolorido*"). Diz Leach (1983) que a maioria dos monossílabos que denotam animais familiares podem ser esticados para descrever qualidades humanas, sendo tal uso freqüentemente insultuoso, mas não sempre: *bitch* (cadela), *cat* (gata), *pig* (porco), *swine* (suíno), *ass* (asno), *goat* (bode), *cur* (cachorro) são insultos; mas *lamb* (cordeiro), *duck* (pato) e *cock* (galo) são amigáveis, mesmo afetuosos. Animais que estão próximos podem também servir para eufemismos virtualmente obscenos, designando partes imencionáveis da anatomia humana. Assim, *cock* (galo) = pênis, *pussy* (gatinha) = cabelo púbico feminino e, na América, *ass* (asno) = traseiro. Camadas e camadas de *signifying*...

Coffee Grinder/Grinding - Mais uma metáfora derivada da culinária, ou atividade intimamente relacionada a ela, agora para "amante" ou "repar": "*honey*" era utilizado para pessoas de pele fina e clara, assim como "*coffee*" para um tom de pele mais profundo; assim como "*grinding*" significa "fazer sexo". Ouvir: Bessie Smith, "*Empty Bed Blues*", Memphis Slim, "*Grinder Man Blues*", Memphis Minnie, "*What's The Matter With The Mill*" e Muddy Waters, "*Can't Get No Grindin*". Já "*coffee-grinder*" ("*moedor de café*") é metáfora também ao intercuro sexual. Canta Lucille Bogan em "*Coffee Grindin' Blues*": "*Ain't nobody in town can grind a coffee like mine*"). Ainda que lasciva, esta foi de fato uma das canções mais "domesticadas" de Bogan, cujo repertório se concentrava quase exclusivamente em temas quentes como lesbianismo, prostituição, vício em drogas e relacionamentos abusivos, levando o *dirty blues* ao

paroxismo (às vezes sob o pseudônimo de Bessie Jackson). A imagem de "moagem" ("*grinding*") está presente também em sua canção mais infame, "*Shave' Em Dry*" (1935).

Dance Instruction Songs - Localizadas na cultura de massa desde o início do século XX, têm origens mais antigas na comunidade afro-americana e consistem em *meta-canções-danças* que se auto-referenciam e, pedagógica e ludicamente, ensinam os participantes a coreografá-las: dos primordiais *ballin 'the jack* e *black bottom* às *pop dances twist e watusi*. Além disso, muitas fazem referência a danças "animais": *chicken scratch, hook it to the mule, monkey glide, grizzly bear, fox trot, jitterbug* (esta, ao lado do *lindy hop*, uma dança pré-*r'n'r*), *bunny hop, funky penguin* etc.

Dog - Outro animal que tem vasta representação masculina negativa ou problemática é o cão. Nas décadas de 1920 e 30, no sul dos EUA, "*dog finger*" era gíria para o dedo do meio (gesto ofensivo culturalmente difundido) e um "*salty dog*" era um pênis que havia se envolvido recentemente em relações sexuais. Existe longa tradição no blues e *r'n'b* de descrever o amante infiel como um *cão*: às vezes é o mensageiro, ou símbolo, da infidelidade da parceira ("*I go home in the morning my breakfast ain't never done / Every time I get to my house that's about the time/ My little girl she's on the run/ When I go home/ I can hear my black dog bark/ You know it hurt me so bad/ It about to break my heart*", "*My Black Dog Bark*", Lightnin' Hopkins, 1959), assim como inúmeros blues que tratam de alguém totalmente atraído e humilhado por amante infiel e que se descreve como um *cão*: ("*I been your dog every since I entered your door/ I'm gonna leave this town/ I won't be dogged around no more*"; "*Tenho sido teu cachorro desde o momento que entrei pela tua porta (2 vezes)/ Vou deixar esta cidade, não vou ficar rastejando mais*", Jenny Pope, 1930). Ver ainda vídeo: "*Stop Doggin' Me Around*" Johnnie Taylor

Eagle Rock - A canção "*Stormy Monday Blues*" contém o famoso verso "*The eagle flies on Friday/And Saturday I go out to play*" sendo a águia mencionada a mesma que aparece no verso direito da nota do dólar americano: a águia que voa é o dólar na mão do trabalhador afro-americano pago na sexta-feira, dinheiro que ele pode usar no sábado para sair e gastar. O *eagle rock*, por seu turno, era popular movimento negro de dança realizado com os braços estendidos e batendo lentamente como asas, enquanto o corpo balança sensualmente de um lado a outro, como águia em vôo. Tornada uma das mais populares *erotic dances* dos anos 1920, teve seu movimento incorporado à dança *Ballin 'the Jack*, e descrita na canção *vaudeville* de mesmo nome: "*First you put your two knees close up tight/ Then you sway 'em to the left, then you sway 'em to the right/ Step around the floor kind of nice and light/ Then you twist around and twist around with all your might/ Stretch your lovin' arms straight out into space/ Then you do the Eagle Rock with style and grace*". O *Eagle Rock* pode ter saído de danças nativas americanas em que bailarinos imitavam os movimentos de uma águia voadora (como performado na *Eagle Rock Reservation*, em New Jersey - DEVI, 2012); outra teoria localiza como homenagem à Igreja Batista *Eagle Rock* em Kansas City, onde adoradores balançavam os braços de um lado a outro (*waving their arms and rocking side to side*). Ouvir: "*Ballin 'the Jack*", James Burris e Chris Smith; Blind Willie McTell, "*Kind Mama*".

Easy Rider: Também conhecido como *cc rider* ou *see see rider*, é metáfora clássica do blues para *parceiro sexual*. Originalmente referia-se à guitarra pendurada nas costas do *bluesman* em viagem. A palavra "*easy*" tem diferentes significados para homens e mulheres: aplicada à uma mulher, é expressão de admiração, mas aplicada ao homem, este geralmente carrega o significado de uma pessoa infiel e desonesta. Ouvir: Big Bill Broonzy, "*C C Rider*"; Ma Rainey, "*Jelly Bean Blues*" e "*See See Rider*"; Leadbelly,

"*Easy Rider*"; Mississippi John Hurt, "*See See Rider*"; Bessie Smith, "*Rocking Chair Blues*".

Fat Mouth - Um bajulador, meio que um falastrão barulhento que tenta conquistar uma mulher com elogios. Ouvir: Tommy Johnson, "*Big Fat Mama Blues*".

Fazer amor - No blues (notadamente tradicional), eufemismos alusivos incluíam metáforas laborais, cotidianas, animais e gastronômicas, eletrodomésticas e mecânicas, em forma de adjetivos, substantivos, verbos, pronomes, expressões: "*crochet*", "*press someone's button*", "*fish in somebody's sea*", "*deep sea diver*", "*dough*", "*biscuit roller*", "*jockey*", "*rider*", "*whip it to a jelly*", "*rock and roll*", "*my stuff*", "*that thing*", "*yas, yas*", "*jazz somebody*". (OLIVER, 1960)

Funky - Termo que foi, ao longo do tempo, resignificado e deixou de ser pejorativo, quase palavrão, e adotado pela linguagem vernacular afro-americana: em 1925, Bessie Smith resolveu comemorar sua excelente estreia em prestigiado teatro numa *pigfoot party*, na casa de velho amigo num bairro negro pobre e perigoso. Ao chegar ao local - que rescendia a comida, bebida, fumo e suor, e ao som de um pianista de blues que tentava romper a cortina de conversa e gargalhadas de uma sala cheia - Bessie gritou: "*The funk is flyin'!*" (algo como "*A zorra está rolando!*" - MUGGIATI, 1995, p. 82); a partir da segunda metade do século, virou de fato um símbolo do orgulho negro: "Tudo pode ser *funky*: uma roupa, bairro da cidade, jeito de andar e maneira (significativa) de tocar música" (VIANNA, 1987, p. 45 e JONES, 1964); e quase sagrado: "O que é a alma no jazz? É você exteriorizar musicalmente aquilo que realmente sente. No meu caso, o que sinto é a música que eu ouvia, e da qual participava na minha igreja desde criança. Muitas pessoas me perguntam de onde eu tirei o *funky-style*. Ele vem da igreja." (Milt Jackson *apud* BERENDT, 1975, p. 134). A partir do final do anos 1960, o adjetivo foi substantivado para *funk*, passando a nomear o também influente estilo musical negro. "*I'm a real young boy, just sixteen years old (2x)/ I need funky black woman to satisfy my soul*" ("*Tenho dezesseis anos, sou novo, mas nada me acalma (2x)/ Quero uma negra cheirosa, pra satisfazer a minh'alma*") (JONES, 1964, p. 178)

Funky Butt - também egressa das eróticas danças vernaculares das *juke joints* sulistas, circa 1890, a *funky butt* ("*bunda*") envolve uma mulher levantando a saia, revelando sua anágua e, em seguida, movendo os quadris de maneira sugestiva: "Bem, você sabe que as mulheres às vezes puxavam seus vestidos para mostrar suas lindas anáguas - linho fino com bordas de crochê - e foi o que aconteceu no *Funky Butt* ... Quando (Big) Sue chegou no (*honk*) *tonk* (tipo de *barrelhouse* ou *juke joint*) do meu pai, as pessoas gritavam. .. 'Faça o *Funky Butt*, Baby!' Assim que ela ficou *chapada* e feliz, e foi o que ela fez, levantando as saias e *moendo* (*grinding*) o traseiro como um jacaré subindo em um banco." (STEARNS e STEARNS, 1968, p. 23)

Gandy dancers - Gíria usada pelos primeiros trabalhadores das ferrovias nos EUA, mais formalmente chamado de "*section hands*", que colocavam e mantinham trilhos de trem nos anos anteriores ao trabalho realizado por máquinas. Embora todos os *dançarinos* tenham cantado músicas ferroviárias, pode ser que afro-americanos sulistas, com longa tradição de usar canções para coordenar o trabalho, fossem únicos no uso de cantos de trabalho relacionados a tarefas. Existem várias teorias sobre a derivação do termo, mas a maioria refere-se aos movimentos "dançantes" dos operários usando barra especialmente fabricada, que veio a ser chamada de "*gandy*", como uma alavanca para manter os trilhos alinhados (ELRICH, 1977).

Going Up The Line/Going Down The Line - Decerto "*line*" significa rota ferroviária, assim como expressões que se remetam à Guerra Civil: "*going up the line*" seria "*viajar em*

direção ao Norte" em um trem e, "*going down the line*", dirigir-se no sentido sul. Já quando uma oportunidade para relaxar na cidade surgia, uma viagem às casas de prostituição recebia as mesmas expressões. Ouvir: B.B. King, "*Everyday I Have The Blues*"; Little Walter, "*Up The Line*" e Memphis Minnie, "*Chickasaw Train Blues*" e "*Ma Rainey*".

Goofer (Goofy Dust) - Terra em pó retirada de um túmulo, de preferência de uma criança, que é aspergida no travesseiro da vítima, em torno de sua casa ou em suas roupas, a fim de lançar feitiço *hoodoo* ou mesmo trazer a morte (ver também *hot foot powder*). Ouvir: B.B. King, "*You Put It On Me*"; Bessie Smith, "*Lady Luck Blues*"; Willie Mabon, "*I Don't Know*".

Grind (Grinder) - No blues, "*grind*" ("*moer*") significa "*trepar*", no sentido de aumentar o prazer de um parceiro, fazendo movimento circular contra ele(a) (em "*Coffee Grindin Blues*", Lucille Bogan se gabou que "*ninguém na cidade pode moer um café como o meu*." Dillard (*apud* DEVI, 2012), especula que o uso sexual da palavra "*grind*" pode derivar de "*grayna*", que significa "*comer*" ("*to eat*") em Krio, língua crioula baseada no inglês de Serra Leoa. Em "*Bawdyhouse Blues*" (autor desconhecido), temos: "*I got an all-night trick again/ I'm busy grinding so you can't come in*". Já um "*grinder*" ("*moedor*") é um homem (embora o termo às vezes se refira a uma mulher) que é tão bom em fazer amor que outros homens temem perder suas mulheres para ele. Jackson (*apud* DEVI, 2012), argumentou que esse termo pode ser derivado da história de *Joe The Grinder*, homem que apavorava outros homens com poderes mágicos sexuais sobre mulheres, uma vez que as visitas aconteciam durante o dia, enquanto estavam fora trabalhando (Dillard acrescenta que essa história pode ser a fonte para "*Jody*", gíria utilizada nas forças armadas dos EUA para o homem que faz amor com as esposas dos soldados ausentes). Ouvir: "*All Around Man*", Bo Carter; "*Grinder Man Blues*", Memphis Slim; "*What's the Matter With the Mill*", Memphis Minnie.

Hambone - No blues, é típico eufemismo para pênis, embora não é incomum algumas *blueswomen* o usarem para se referir às próprias vaginas. A primeira gravação conhecida a usar "*hambone*" foi "*Southern Woman's Blues*", por Ida Cox (1925), em que canta sua frustração com os homens do Norte: "*I'm going back south where I can get my hambone boiled/ These northern men about to let my poor hambone spoil*")

Harlem Renaissance - Um dos movimentos mais estudados na história da vida afro-americana, foi um despertar intelectual e identitário envolvendo expressão artística literária, sonora e visual; o tripé do movimento era *igualdade*, *orgulho* e *reconhecimento* consciente de ser negro. Durante o *Renascimento* (1920-30), o Harlem ficou conhecido como a *capital negra da América* e *Meca* simbólica (e, apesar da segregação, pobreza e homofobia institucional, reduto boêmio onde gays e lésbicas negros tinham alguma dignidade, um dos poucos lugares onde brancos e negros podiam socializar, em bordéis, festas e outros antros organizados - "*Ser negro era querer estar no Harlem um sábado à noite*" [anônimo]). Por meio de provocativos e reflexivos escritos políticos e filosóficos e manifestações artísticas, desejava-se também desafiar estereótipos e valorizar o folclore, cultura e espiritualismo ancestral (africano e escravocrata), se desvinculando assim da cultura europeia/caucasiana, remodelagem do patrimônio cultural e equiparação intelectual (LOCKE, 1960). Muito do ideário do *Harlem Renaissance* sobreviveu ao tempo, deixando valioso legado, sobretudo como embrião da luta pelos direitos civis, produzindo/aglutinando alguns dos maiores nomes negros: Josephine Baker (dançarina); W.E.B. Du Bois, Marcus Garvey, Alain Locke (pensadores); Aaron Douglas (pintor); Zora Neale Hurston (antropóloga), Langston Hughes, Claude McKay (autores); Louis Armstrong, Duke Ellington (músicos).

Hauling Ashes - Expressão decerto derivada da rima de "cinza" ("ash") como corruptela de "bunda" ("ass"), assim como remete ao conceito médico medieval de sêmen como veneno quando acumulado e não regularmente *ventilado*. Ter as *cinzas transportadas* ("hauling ashes") referia-se também à antiga noção cultural de que os homens "precisavam" visitar prostitutas para "esvaziar o lixo" (MCCONVILLE E SHEARLAW, 1984). Ouvir: "I Let My Daddy Do That", Hattie Hart; "The Girl I Love, She Got Long, Curly Hair", Sleepy John Estes; "Let Your Money Talk", Kokomo Arnold; e Lucille Bogan.

Hobo - Fugitivo que se escondia em um trem de carga: quando não havia comida suficiente numa fazenda para alimentar a todos, jovens alcançavam as trilhas esperando encontrar algum trabalho ao longo do caminho (MUGGIATI, 1995). Ouvir: Memphis Minnie, "Outdoor Blues"; Howlin Wolf, "Evil"; John Lee Hooker, "Hobo Blues"; Bessie Smith, "Young Woman's Blues"; King Solomon Hill, "The Gone Dead Train".

Hokum - Etimologicamente, a palavra viria da gíria do *vaudeville* do início do século para "ação melodramática, exagerada" e remete à cominação de "hocus-pocus" (popular nome do encantamento utilizado por mágicos europeus do século XVI) com "bunkum" (gíria para *conversa insincera* ou *tola*), palavra por seu turno uma corruptela de Buncombe County (Carolina do Norte): em 1820, durante um discurso no parlamento em que deveria se posicionar sobre a escravidão, um congressista local empenhou-se numa longa, cansativa e evasiva argumentação, o que causou grande irritação entre seus pares. Ao defender-se da inflamada acusação de que sua oratória era "esterco de cavalo", alegou que não importava, porque estava falando para Buncombe. A ambiguidade da resposta adequou-se perfeitamente a cartilha vernacular das *signifying songs* afro-americanas, repletas de ironias, duplos significados, deboches e críticas já presentes nas *work e plantation songs*, *spirituals* e no então nascente *minstrel show*.

Honey Dripper - Instrumento gotejador de mel, é gíria vernacular negra para um amante que faz o mel das mulheres escorrer (DEVI, 2012). De origem incerta, a expressão já aparecia em "Honey Dripper No. 2", blues de 1929 da pianista Edith North Johnson. Roosevelt Sykes passou a se autointitular "The Honey Dripper" a partir do enorme sucesso de sua gravação de 1936. Em "Little Bittie Gal's Blues" (1944), Big Joe Turner cantou que estava "pensando em minha honey dripper e em todo o mal que ela fez" ("thinking about my honey dripper and all the wrong she's done"). Conferir também: "Honey Dripper Blues", Georgia White; e "The Honeydripper", Joe Liggins; Big Joe Turner, "Little Bittie Gals Blues"

Hoochie Coochie Man - A palavra "hoochie" (ou *hootch*) é gíria para licor alcoólico ou uísque ilegal à base de milho, assim como "hottie" é gíria para "arrivista" ou "prostituta". *Hoochie* é provavelmente derivado de *hooch*, uma gíria para "lunar" ("moonshine"). *Hooch* nomeia também a tribo Hoochinoo do Alasca, conhecida por sua potente cerveja caseira. Não seria portanto um salto muito forçado de *hooch* para *hoochie*, assim como foi sagaz rimar *hoochie* com *coochie*. Apesar de não se achar significado exato para a palavra "coochie", é gíria do blues para "vagina" (também grafado *cootchie*), assim como é usado como verbo, como em: "I got a girl across town/she coochies all the time"; as gírias para vagina, como *cooch*, *coot* e *cooze*, derivam da antiga sílaba "cu", sendo raiz também "vaca" ("cow"), "parceiro" ou "enseada" ("cove") e para palavras que significam "conhecimento" ("knowledge"), como a palavra inglesa arcaica "cunne": alguém pode ser esperto, pode conceber uma *idéia* e um *bebê* - e pode envolver-se em *cunnilingus*! "Hoochie coochie", com variações na ortografia, foi usado em diferentes contextos, desde o século XIX: dança erótica

(precursora do *strip-tease*); baile *ragtime*; pessoa sexualmente atraente; homem (orgulhoso de si mesmo), que divide seu tempo entre bebidas e mulheres; café; praticante *hoodoo*. (COWLEY, 1990; MUGGIATI, 1995; ASBURY, 2002; DEVI, 2012). Ouvir também "*Broken-Hearted, Ragged, and Dirty Too*", Sleepy John Estes.

Hot Foot Powder (Hot Foot Oil) - Antigas fórmulas *hoodoo* utilizadas para afastar pessoas que não são bem vindas à sua vida ou à sua casa e trazer paz (ao lar), assim como para enviar e eliminar inimigos e encrenqueiros: são feitas com uma mistura de pimenta vermelha, enxofre, óleos e outros extratos de ervas, cujo cheiro é *quente e picante*, mas não de todo desagradável (DEVI, 2012). Ouvir: Robert Johnson, "*Hellhound On My Trail*".

Hustler - pertencente à galeria personagens ligados aos cotidiano do gueto negro do sul, onde proliferaram ao lado de cafetões e outros atores sociais, trajando chamativos *zoot suits* - calças bufantes, casacos compridos com ombros largos e imensos apliques - é "bem falante, hábil e sedutor (...) se apóia na audácia e na astúcia adquiridas na escola da rua para deixar expressar sua inteligência, por não tê-la canalizado por intermédio da educação" (DANCHIN, 2010, p. 406).

Jazz - A origem etimológica da palavra que designa o gênero musical viria de gíria da região de Louisiana: *jass* significava no início do século XX "atividade intensa", sendo que já trazia significado anterior, que remontaria ao final do século XIX, de "relação sexual" (*jass* como corruptela de *ass*), daí a associação entre o ato sexual, sexualidade e música para dançar nos prostíbulos e biroscas negros. (MUGGIATI, 1985; HOBSBAWM, 1989).

Jelly Roll Baker - presente em vários blues que exploram a metáfora culinária, sendo *jelly roll* espécie de pão/bolo doce ou rocambole recheado com geléia que entrou para a gíria já no final do século XIX designando "vagina", "relação sexual satisfatória", "amante" ou "tarado sexual": enquanto os homens cantam sobre querer provar um bom *pão de ló gelatinoso*, Bessie Smith se gabava de que "*Nobody In Town Can Bake a Sweet Jelly Roll Like Mine*". Sintomaticamente, "*Jelly*" era também apelido popular entre músicos de blues e jazz, tipos especialmente *suaves* e *chamativos* como o baixista Jelly Williams, o guitarrista Jelly Thompson e o pianista *Jelly Roll Morton* (antes de se tornar "Jelly Roll", Morton tentou "Mr. Jelly Lord": reza a lenda de que ambos os nomes indicariam a predileção dele por *cunnilingus*). *Jelly* também pode ser americanização da palavra Mandingo para "*griot*", "*jali*": *griots* africanos tendiam a ser muito populares entre as mulheres devido à sua aprimorada habilidade com palavras, música e bajulação (OLIVER, 2009 e DEVI, 2012). No blues é moeda corrente/rolante: o termo é aplicado a uma *jam (jelly)-rolled* e levemente assada e, em conseqüência, as referências ao cozimento "bom e marrom" têm um significado paranomástico (recurso estilístico definido pela relação da sonoridade entre palavras) adicional (*nice* and *brown*, na linguagem vernacular negra). Então, um amante admira sua "*jelly bean*" ("*jujuba*"), o jeito que ela "*jello*" e se orgulha de ser um "*good jelly roll baker*" ("*padeiro/confeiteiro*"). Mas o *padeiro* faz não apenas *jelly roll*: mais crocante e bem assado que o rocambole, "*biscoito*" ("*biscuit*") é metáfora para jovem desejável e deliciosa, enquanto *bom amor* ou *amante* é um "*biscuit roller*". Significativo em aplicações femininas e masculinas, o termo é usado pelo povo negro em genuíno carinho. Em contraste com esses acepipes, o *pão* é lugar-comum e, dos pães, o *pão de milho* é considerado um dos mais pobres. Mas, embora "*broa de milho*" possa sugerir ato sexual menos interessante, enquanto "*jelly roll*" conota *sexo doce*, alguns cantores podem se referir a "pão de milho" como algo desejável, aceitando a idéia de relações libidinosas mais rudes ("*Some of these women I just can't understand./ All you women I just can't understand./ They cook cornbread for their*

husbands and biscuits for their man; "Algumas dessas mulheres eu simplesmente não consigo entender (2x)/ Eles cozinham pão de milho para seus maridos e biscoitos para seu homem"; Texas Alexander, "Cornbread Blues"). Ouvir: Bessie Smith, "Nobody In Town Can Bake A Sweet Jelly Roll Like Mine", "Aggravatin Papa", "Preachin' The Blues" e "St. Louis Blues"; Blind Boy Fuller, "Hungry Calf Blues"; Ida Cox, "Fogyism"; Lil Johnson, "If You Can Dish It (I Can Take It)", "Sam, The Hot Dog Man" e "You'll Never Miss Your Jelly Till Your Jelly Rollers Gone"; Lonnie Johnson, "Go Back To Your No Good Man"; Memphis Minnie, "Frisco Town"; R.L. Burnside, "Georgia Women"; Charley Patton, "Shake It And Break It" (OLIVER, 1960; MUGGIATI, 1995; DEVI, 2012).

Jezebel - Personagem bíblica símbolo de decadência, pecado, paganismo e, por sua beleza e sensualidade, agregou também luxúria; seu nome passou a denominar *demônios femininos*, chegando à Europa medieval como referência à mulher impura, promíscua e venal. Quando em contato posterior com a cultura africana - "polígama" e "semi-nua" - europeus relacionaram etnocentricamente homens e mulheres negras à promiscuidade, além de animalizá-los: negros se tornaram estupradores em potencial e clara ameaça à pureza das mulheres brancas; as negras, mulheres devassas e solícitas, portanto *disponíveis* (o que não denotaria estupro). Jezebel foi resignificada como a mulher negra "promíscua por natureza", a pagã imoral e sem alma, de apetite sexual insaciável. O estupro de mulheres negras pelo senhor branco nos EUA era justificado como resultado de luxúria irresistível de Jezebel, nascendo assim o longo mito da mulher negra libidinosa, hipersexualizada (BOGLE, 2003; COLLINS, 2004).

Jinx - Alguém (ou, menos freqüentemente, um objeto inanimado), cuja presença ou ação traz muito azar. Ouvir: Bessie Smith, "Mama's Got The Blues" e "Yodling Blues"; Blind Willie McTell, "Scarey Day Blues"; Memphis Minnie, "Call The Fire Wagon" e "Wants Cake When I'm Hungry"; Charley Patton, "Revenue Man Blues" e "Screamin' and Hollerin' The Blues".

Jitterbug - Dança muito popular nos anos 1940, mas pode ser também estado de pânico ou nervosismo. Ouvir: Bukka White, "Bukka's Jitterbug Swing"; John Lee Hooker, "Groundhog Blues"; Sonny Boy Williamson I, "Groundhog Blues".

Jivin (Jive) - Gíria sulista para "contar mentiras", sendo *Jive* também é estilo dançante de Jazz dos anos 1930 ("Jivin" = dançando o *Jive*). Ouvir: Albert Collins, "Broke" e "Trash Talkin"; Bo Diddley, "Ooh Baby"; Albert King, "I Get Evil"; B. B. King, "Nobody Loves Me But My Mother"; Lightnin Hopkins, "My Grandpa Is Too Old" e "The Foot Race Is On"; Little Walter, "It's Too Late Brother" e "Just Your Fool"; T-Bone Walker, "T-Bone Blues"; Junior Parker, "Jivin' Woman".

John the Conqueror Root - Elemento muito caro ao *hoodoo* desde a década de 1850, a raiz *John the Conqueror* é carregada em *mojo bags* (para atrair dinheiro, trazer sorte em jogos de azar ou aumentar o poder sexual pessoal) ou bolsos, mastigada e cuspidada para ativar feitiços. Os *root doctors* distinguem três tipos: *High* (ou *Big*), *Low* e *Chewing John*, sendo esta membro da família do gengibre também usada para tratar dores de estômago (na prática *hoodoo*, seu gosto agradável é parte de seu charme e, diferente de das outras, é mastigada e o suco engolido - mas, ao mastigar a raiz, deve-se engolir o suco e discretamente cuspir no chão do tribunal, antes de o juiz entrar, e assim ele decidirá o caso a seu favor - YRONWODE *apud* DEVI, 2012). Já etimologia não é clara: *John, o Conquistador*, pode se referir ao homem mítico que arrancou o braço do diabo e o usou para bater nele; ou ao filho de um rei africano que foi escravizado e trazido para os EUA, mas que nunca deixou seu espírito ser quebrado, ao contrário: minou seu mestre com truques inteligentes e inspirou outros escravos a fazer o mesmo.

Segundo Hyatt (*apud* DEVI, 2012), a reputação da raiz era tão grande na década de 1930 que apenas recitar seu nome era proteção contra ofensas. Ouvir: "*Mannish Boy*" e "*(I'm Your) Hoochie Coochie Man*", Muddy Waters.

Juju - Um feitiço, assim como *Mojo*. Ouvir: BB King, "*You Put It On Me*".

Juke Joint (ou *jook joint*) - termo vernacular para secular tipo de pequeno bar (às vezes bordel) de beira de estrada, operado por afro-americanos, que fornecia jogos, bebidas, dança e música ao vivo ou mecânica (de uma *jukebox*, derivado de *juke*). Já "*juke*" pode etimologicamente derivar da palavra *gullah* (população quilombola das *Georgia Sea Islands*) "*joog*", que significa "*desordem*" ou os verbos "*sacudir/agitar*". "*Joog*", por sua vez, remete à palavra *bambara* (Mali) "*dzugu*" ("*perverso*") e às expressões *wolof* (Senegal, Gâmbia e Mauritània) "*dzug*" ("*como se comportar mal ou levar uma vida selvagem*") e bantu "*juka*" ("*levantar-se e fazer o seu próprio trabalho*"). Major (*apud* DEVI, 2012) informa que "*jook*" é palavra africana para "*espetar*" ou "*cutucar*", relacionada ao ato sexual, também gíria caribenha. Entre os *bluesmen* mais antigos, os termos "*juke*" ou "*jook*" eram usados como verbo para descrever uma forma de preliminares sexuais: a estimulação manual dos genitais femininos, pela inserção do dedo.

Jungle Style - Atribuído principalmente ao *band leader* Duke Ellington, caracterizava-se pelos sons expressivos dos instrumentos de sopro e por estrutura rítmica que evocavam imagens *paramusicais* de vozes e movimentos "selvagens" numa noite da selva africana, exótica, erótica e primitiva, como seus habitantes, atendendo assim as expectativas estereotipadas de audiências brancas como as do Cotton Club, dirigido por mafiosos brancos do Harlem do final da década de 1920. Ver Stearns, 1964.

Mambo Jambo (ou *Mumbojumbo*) - expressão polissêmica quase onomatopaica para "conversa fiada"; refere-se também à crença em algo considerado não-existente (fantasmas, fenômenos sobrenaturais, superstições, credices) e à rituais feitos em linguagem não inteligível por religião desacreditada; designa ainda substantivo que nomeia objeto (*mojo*) ou *grotesco* ídolo cultuado em ritual *pagão* por tribos africanas. De caráter portanto pejorativamente etnocêntrico, a expressão data pelo menos do século XVIII e seria originária de *Maamajomboo*, do povo/língua *mandinga* (África Ocidental) para se referir a um *trickster* (PARK, 1795), ídolo (SCHREINER, 1883), mago (REED, 1972) ou feiticeiro (HALEY, 1976).

Metáforas culinárias - Muitas eficazes metáforas do blues são assim derivadas do processo de cozinhar e outras são termos culinários intimamente relacionados. Alguns têm duplo, triplo, significado: "*sugar*" ("*açúcar*") como palavra de carinho tem as associações adicionais de *riqueza*, pois o dinheiro é *doce* de possuir e também é chamado de "*sugar*" (ou a corruptela "*shug*"). "*The greenback*" - ou "*dollar bill*", nota de um dólar - em virtude de sua cor se tornou conhecido como "*leaf*" ("*folha*") e um *maço de notas* se tornou "*cabbage*" ("*repolho*"). Camadas de significado (*piscadelas*) foram adicionadas ao movente vocabulário *love-making* ("*fazer amor*"), quando tais *delícias, doces* como o *dinheiro*, também se tornaram "*cabbage*" e a expressão "*greasy greens*" ("*notas gordurosas*") para notas de dólar muito manipuladas, foi apropriadamente aplicada ao *amante licencioso* (OLIVER, 1960). A própria cor da pele dos negros inspirou metáforas/termos gastronômicas relacionadas. Um negro de pele clara é "*honey*" (de "*hued*", "*querido*"); um tom mais profundo pode ser chamado de "*coffe*" ("*café*"), resultando que um amante pode ser um "*bumble-bee*", um "*honey-dripper*" ("*gotejador de mel*", que "faz o mel das mulheres escorrer" (DEVI, 2012) (ver também "*coffee-grinder*" ("*moedor de café*"). Para fazer seus quitutes, o bom cozinheiro deve estar

paramentado assim como o cantor se vangloria de ter "*a good range in my kitchen*" e não quer que ninguém *esfrie seu ardor* "*turning his damper down*" (assim como a prostituta se torna a "*kitchen mechanic*"): "*Women talk about me, they lies on me, calls me out of my name (twice)/ 'Cause their men comes to see me just the same./ I'm just a workin' gal, poor workin' gal, 'kitchen mechanic' is what they say, (twice)/ But I'll have a honest dollar on that rainy day*" ("*Kitchen Mechanic Blues*", Clara Smith, 1925).

Metáforas Mecânicas e Eletrônicas - Prodígios da era mecânica e eletrônica igualmente adentraram no imaginário (sexual) do blues: em seu "*Phonograph Blues*", Robert Johnson fala duplamente de sexo através do gramofone: ("*Nós tocávamos no sofá, nós tocávamos contra a parede/ Minhas agulhas enferrujaram, não posso tocar mais*"). Já um dos maiores sucessos de Johnson, "*Terraplane Blues*", foi referência ao automóvel sedã tornado acessível à classe média entre os anos 1933/38. Aqui, o homem traído compara o corpo da mulher a um automóvel: "*O motor está em péssima condição, tem que carregar esta bateria/ Mas eu estou implorando, por favor, por fa-vor, não me fala mal/ Quem andou dirigindo o meu Terraplane para você enquanto eu estive fora? (...) Estou tão solitário, você ouve o meu lamento (2x)/ Mas quem andou dirigindo o meu Terraplane para você desde que eu viajei?/ Eu disse que ia acender os seus faróis, mulher, sua buzina nem mesmo toca./ Alguém andou arriando minha bateria nesta máquina./ Eu até acendo os meus faróis, mulher, esta buzina nem quer tocar/ Deu um curto nesta ligação, ora veja só, garota, é bem lá embaixo./ Vou levantar o seu capô, mulher, e acho que vou checar o seu óleo...*") (MUGGIATI, 1995)

Mojo - Feitiço usado em casos amorosos ou contra alguém; poderes mágicos; amuleto (**Capítulo 5**). Acredita-se que o termo em inglês "*magic*" sofreu alterações ao longo dos anos, transformando-se em "*mojo*". Ouvir: Blind Boy Fuller, "*Stingy Mama*"; Jimmy Reed, "*I Aint Got You*"; Blind Willie McTell, "*Scarey Day Blues*" e "*Talkin' To Myself*"; Muddy Waters, "*Louisiana Blues*"; Robert Johnson, "*Little Queen Of Spades (Take 1)*"; Lightnin' Hopkins, "*Mojo Hand*".

Monkey - Desejo desesperado por drogas; já "*Monkey on ones back*" significa problema grande e persistente; pode designar também os genitais masculino e feminino. Ouvir: Robert Johnson, "*I Am A Steady Rollin Man*" e "*Sweet Home Chicago*"; Junior Wells, "*She Wants to Sell My Monkey*".

Monkey Man - Homem que se orgulha de sua proeza sexual, real ou imaginária, tem prazer em ridicularizar o "*monkey man*", assim chamado o amante de uma mulher casada ou relacionada com um *bom homem*, mas que continua *brincando* com outra pessoa: "*Two kind of people in this world, mama, that I can't stand (2x)/ That's a two-faced woman, baby, and a monkey-man*" / "*Dois tipos de pessoas neste mundo, mamãe, que eu não suporto/ Essa mulher de duas caras, baby, e um homem-macaco*", Charley Lincoln, 1927). Embora o "*homem-macaco*" (e o *cão*) ocupem posições pouco favoráveis, o *bluesman* frequentemente aplica comparações positivas de animais a si mesmo: muito provavelmente trata-se de um legado da escravidão, amargurada e complexa aceitação da falta de respeito com a qual foi submetido, levando-o a se satisfazer com uma afirmação violenta das características animais das quais foi acusado. Então ele pode se tornar um "*wolf*", "*tush hog*" ou, especialmente, uma cobra. Ouvir: Ida Cox, "*Chicago Monkey Man*" e "*Wild Women Don't Have The Blues*"; Ma Rainey, "*Big Feeling Blues*" (OLIVER, 1960).

Órgãos Sexuais - No blues (notadamente tradicional), eufemismos alusivos incluíam metáforas animais e gastronômicas, eletrodomésticas e mecânicas: "*pigmeat*", "*stew-meat*", "*hot dog*", "*tuna*", "*barbecue*", "*jelly roll*", "*gravy*", "*biscuits*", "*yams*", "*apples*", "*peaches*", "*plums*", "*bananas*", "*potatoes*", "*tomatoes*", "*lemons*", "*coffee*", "*sugar*",

"pudding", "candy", "dry goods", "snake", "bull cow", "Jersey Belle", "bee", "spider", "train", "crosscut saw".

Pentâmetro Jámbico - Tipo de métrica utilizado na poesia e drama, descrevendo determinado ritmo que as palavras estabelecem em cada verso. Esse ritmo é medido em pequenos grupos de sílabas chamados "pé", sendo que a palavra iâmbico descreve o tipo de pé que é utilizado. Já a palavra "pentâmetro" indica que um verso tem cinco pés. Diferentes idiomas expressam o ritmo de diferentes formas: no inglês, o ritmo é criado através do uso da tonicidade, alternando entre as sílabas tônicas e não-tônicas, cujo efeito é simples, orgânico e de grande eficácia poético-emotiva.

Pompadour - Popularizado pelo *jazzmen* e performer Cab Calloway, o *conk* era o corte "descolado" da América negra, em que os cabelos eram alisados com soda cáustica, permitindo assim fazer ondulações (DANCHIN, 2010, p. 45). Nomeado em homenagem à cabeleira de Madame de Pompadour (1721-64), marquesa e amante do rei Luís XV, o conceito básico deste é o cabelo penteado para cima do rosto e descansado acima da testa. Após a popularidade inicial na moda feminina no século 18, o estilo foi revivido na década de 1890, continuou em voga até a 1 Guerra Mundial e novamente redescoberto na década de 1940. A versão masculina chegou aos astros do cinema e *r'n'r* na década de 1950.

Prowling Tom-Cat - gato macho que perambula pelas redondezas, sorrateiro e predador; diferente de "cat" (gata), ou mais ainda de "pussy cat" (vagina), ele pode querer ouvir seu "panther squall" ("guincho de pantera") e nunca espera que sua *gatinha* ronrone singelamente (OLIVER, 1960). Ouvir: Freddie Spruell, "Tom Cat Blues"; Muddy Waters, "Tom Cat".

Rider - Namorada ou amante. Onde podem ser encontrada: "Mean Old Frisco", Arthur "Big Boy" Crudup/ "C.C. Rider", Big Bill Broonzy/ "Prison Cell Blues", Blind Lemon Jefferson/ "Come On Around To My House Mama" e "Kind Mama", Blind Willie McTell/ "Banty Rooster Blues", "Down The Dirt Road Blues", "Moon Goin' Down", "Pea Vine Blues", "Pony Blues", "Stoney Pony Blues", Charley Patton / "Mean Old Frisco", Little Walter / "See See Rider" e "Spike Driver Blues", Mississippi John Hurt/ "Hellhound On My Trail", "Traveling Riverside Blues" e "Stones In My Passway", Robert Johnson; "Big Fat Mama Blues", Tommy Johnson.

Riding The Blinds - Viajantes ilegais que se escondiam nos trens, entre as bagagens. Ouvir: Memphis Minnie, "Chickasaw Train Blues"; Robert Johnson, "Walkin' Blues"; Tampa Red, "Seminole Blues"; Tommy Johnson, "Cool Drink Of Waters".

Rock (e Rock and Roll) - Segundo Gillett (1996), *Rock and Roll*, por ter vindo primeiro, é aquele surgido nos Estados Unidos em meados dos anos 1950 (Bill Haley, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, etc). Já *Rock* seriam todas as variações que vieram depois: do Rock Progressivo ao Grunge, da Acid Rock Guarda ao Punk, do Heavy Metal ao British Pop.

Roll - Em 1954, os brancos Bill Haley & His Comets gravaram "(We're Gonna) Rock Around the Clock": nada de tocar e dançar em volta de algum hipotético relógio, como ficou introjetado no imaginário popular (principalmente, no Brasil, por causa dos tradutores de filmes dublados para TV): a expressão idiomática "around the clock" quer dizer "sem parar" e pode estar ligada ao *ring shout*. Os mesmos Bill Haley e banda gravaram, também em 1954, "Shake, Rattle & Roll" lançada no mesmo ano pelo *shouter* Big Joe Turner que, apesar do enorme sucesso, foi suplantada pela versão de Haley (ironicamente, foi do blues que veio a primeira canção do *r'n'r* a vender um milhão de

discos) deveras bem-comportada em relação à original - "você usa esses vestidos, o sol passa através deles/ não acredito nos meus olhos, que isso tudo pertença a você" - suavizada para "você usa esses vestidos, o cabelo tão arrumado/ você parece tão quente, mas por dentro seu coração é frio" (ao melhor estilo do sofrido amor romântico). O termo "roll" pode significar ainda significa "ser roubado/passado para trás" por um cafetão; já o termo "roller" aqui significaria o próprio cafetão. Ouvir: Son House, "*Preachin' Blues*".

Rounder - Um canalha, capaz de roubar sua mulher. Ouvir: Blind Willie McTell, "*Delia*" e Bukka White, "*Bukka's Jitterbug Swing*".

Salty Dog - Genericamente, um parceiro sexual. Ainda nas décadas de 1920 e 1930, no sul dos EUA, "*dog finger*" era gíria para o ofensivo *digitus infamis*, o "*dedo do meio obsceno*" e um "*salty dog*" era um pênis recém-saído de relações sexuais (em francês crioulo, "*salté*" significa "*sujo*": "*jouer en salté*" seria "*aplicar um truque sujo em alguém*"; assim como, em antiga gíria inglesa, "*salty*" - "salgado" - significaria algo como "*tesão*": "*salty dog*" seria então uma *cadela no cio, desejosa de ter relações com um macho* - DEVI, 2012). Em *folk songs* que entraram para o repertório do blues via *songsters* como Papa Charlie Jackson (1924) e Mississippi John Hurt (1928), como "*Salty Dog*", as letras podem variar significativamente, inclusive para se adaptar ao contexto.

Segundo

Obrecht

(<https://web.archive.org/web/20110707113614/http://jasobrecht.com/papa-charlie-jackson-popular-male-blues-singer/>), músicos de New Orleans da virada do século se lembravam de ouvir versões muito mais sujas de "*Salty Dog*" muito antes da gravação de Papa Charlie Jackson, que terminou sendo a versão oficial e mais domesticada. Sintomaticamente, a letra publicada em 1911 por Odum faz parte desta última categoria. Já em "*Candy Man*", Rev. Gary Davis cantou sobre uma mulher que lhe disse: "*Se você não pode ser meu doce, não pode ser meu cachorro salgado*": *salty dog* é alguém que quer fazer sexo sem assumir as responsabilidades ou restrições do relacionamento amoroso. "Como antropólogo, não proclamo entender os aspectos psicológicos do fenômeno do tabu. Eu não entendo o que ocorre quando uma palavra ou frase ou um detalhe do comportamento é sujeito a opressão. Mas posso observar o que ocorre. Em particular, posso observar que, quando tabus verbais são rompidos, o resultado é um fenômeno social específico que afeta tanto o ator quanto seus ouvintes de modo bastante previsível. Não preciso elaborar isto, aqui, já que este é o fenômeno que denominamos *obscenidade*. De modo amplo, o idioma da obscenidade cai em três categorias: 1) "palavrões", que comumente se referem ao sexo e à excreção; 2) blasfêmia e profanação; 3) insulto animal, em que um ser humano é equiparado a um animal de outra espécie" (LEACH, 1983, p. 174). Ouvir: Mississippi John Hurt, "*Salty Dog*"; T-Bone Walker, "*Papa Ain't Salty No More*".

Sambo - Baseado no personagem *The History of Little Black Sambo*, livro infantil de 1898 de Hellen Bannerman, narra inverossímeis aventuras de um garoto e família negras do Sul da Índia comedores de panqueca, em que aquele tapeou grupo de tigres famintos graças às suas habilidades - folgazão, despreocupado, irresponsável, malandro e inocente. No contexto dos EUA segregado, rapidamente *Sambo* se tornou estereótipo da criança negra.

Scat Singing - Técnica do jazz que consiste em cantar vocalizando tanto sem palavras quanto com palavras ou sílabas *sem sentido* ("*la dum ba dum pa*"), criando assim o equivalente de um solo instrumental apenas com a voz. Ver Berendt (1975).

Shake - De acordo com a década, há muitos significados diferentes no blues para "shake", incluindo uma *rent party* (década de 1920), dança erótica (década de 1930), ou para extorquir ou "abalar" ("*shake down*") alguém (década de 1940). *Shake* também é gíria para maconha de baixa qualidade que é principalmente caules e sementes. Já o grito "*shake it!*" era emitido para encorajar dançarinos em *juke joints* e *rent parties* (isso sem mencionar às mulheres andando na rua; conta o guitarrista Hubert Sumlin como ele e Howlin' Wolf criaram o título do blues "*Shake It for Me*": "Você sabe que a mulher é a coisa. Todas parecem *ok* para você (embora algumas que você vai encontrar pareçam bem melhor que outras). Nós costumávamos nos sentar, e seus olhos não paravam. Wolf diria: "Você vê a bunda daquela mulher? *Shake it for me*, oh man". E eu disse: "Vamos gravar isso!" E foi o que fizemos" (*apud* DEVI, 2012, p. 3237). Ouvir ainda: "*Shake Your Moneymaker*", Elmore James.

Shakin' That Thing - Outro eufemismo do blues para o envolvimento sexual, popularizado pelo seminal blues e *hit* de 1925 de Papa Charlie Jackson, "*Shake That Thing*". Ouvir também Blind Boy Fuller, "*I Crave My Pigmeat*"; Mississippi John Hurt, "*Got The Blues*" e "*Can't Be Satisfied*".

Shimmy - Dança popular no Harlem da década de 1920: mulheres balançavam os ombros para trás e para a frente para que seus seios se movessem de um lado a outro e, eventualmente, todo o corpo iria "*shimmy and shake*". Considerada obscena por muitos e frequentemente banida dos salões de dança brancos durante esse período, especula-se que a dança foi batizada em homenagem às roupas de seda que as *flappers* (mulheres libertárias e proto feministas) gostavam de usar quando iam a boates. No entanto, o *shimmy* pode ser rastreado até as *juke joints* do sulistas ainda no século XIX (existe uma partitura de 1908 para uma dança chamada "*shimmy sha-wobble*"). Já os Arquivos de História da Dança apontam que escravos da África Ocidental provavelmente trouxeram dança *ioruba* chamada *shika* que envolvia sacudir os ombros. Por sua vez, a expressão "*shaking the shimmy*" indica caminhada lenta com contração freqüente dos ombros (movimento comum entre guerreiros *igbo* da Nigéria - HAZZARD-GORDON, 1983 e HANNA, 2002). Ouvir: Bessie Smith, "*Gimme A Pigfoot*", "*A Bottle Of Beer*" e "*T Ain't Nobody's Bizness If I Do*"; Blind Willie McTell, "*Kind Mama*" e "*Talkin' To Myself*"; John Lee Hooker, "*Want Ad Blues*" e "*(Twist Ain't Nothin') But The Old Time Shimmy*"; Willie Dixon, "*Flamin' Mamie*".

Shout - etimologicamente atribuída à palavra "*saut*" dos Bambara, oriundos do que hoje é a República do Mali, palavra que por sua vez é idêntica ao árabe *saut*, que descreve as circunvoluções que os peregrinos fazem em torno do Kaaba, grande cubo de granito no centro da Mesquita Sagrada de Meca. Ver Oliver (1990) e Capone (2011)

Signifying - Autores como Abraham (1970) e Gates (1987) se debruçaram sobre este conceito que denota prática comum em comunidades afro-americanas do jogo verbal inicialmente centrado em várias formas de insulto (*riffing*, *the dozens*, *specifying*), mecanismo através do qual ira e agressão podiam ser canalizadas de modo regressivo para uma forma inofensiva.

Signifying Monkey - Gates (1987) defende a transposição do Esu-Elegbara (nosso Exu), orixá da mitologia africana ocidental (yoruba), para o *Signifying Monkey*, personagem caro à tradição folclórica afro-americana, ambos personificando jogo verbal e diversão. *Signo* da esperteza, principalmente através da palavra, o macaco desvirtua o sentido do que os outros animais dizem ou entendem. Os contos folclóricos do *Signifying Monkey* trazem forma de insulto e manipulação indireta: ele existe no discurso não somente como personagem da narrativa, também como veículo de narração em si, que opera sob

variadas formas de estratégias retóricas orais, jogando com ambigüidades às margens do discurso.

Snake - Amante: "rattlesnakin' daddy who wants to rattle all the time" ("Paizinho cascavel quer chocalhar o tempo todo", "I'm A Rattlesnakin' Daddy"; Blind Boy Fuller); "Mmm, mmm, black snake crawlin' in my room (2x)/ And some pretty mama had better come and get this black snake soon" ("Mmm, mmm, a cobra negra rastejando no meu quarto (2x) E é melhor alguma mãezinha vir logo e pegar essa cobra negra", "Black Snake Moan", Blind Lemon Jefferson); "You know I'm gon' crawl up to your window, baby/ Wanna crawl up to your door; you got anything I want, baby?/ Wanna crawl up on your floor" ("Você sabe que eu vou rastejar até a sua janela, baby/ rastejar até a sua porta; Você tem alguma coisa que eu quero, baby?/ Quero rastejar no seu chão", John Lee Hooker, "Crawlin' King Snake").

Speakeasy - Mais comportado que o *buffet flat*, era igualmente clandestino - principalmente durante o período em que vigorou a Lei Seca - sobre o qual *falava-se baixo*, discretamente (*speakeasy*), para não despertar atenção de vizinhos e policiais (não corruptos) consumia-se álcool, blues & jazz. (OLIVER, 1960).

Squeeze My Lemon - Sendo limão referência à genitália, "espremer o limão" denota fazer sexo. Ouvir: Memphis Minnie, "Dirty Mother For You"; Robert Johnson, "Traveling Riverside Blues"; Sonny Boy Williamson I (John Lee), "Until My Love Come Down".

Stavin' Chain - Refere-se a um trabalhador ferroviário do século 19 de força e resistência lendárias: segundo gravação de 1937, de Lil Johnson, era o engenheiro-chefe de um trem, homem grande e forte que poderia fazer amor a noite toda: "Stavin' Chain was a man of might/ He'd save up his money just to ride all night". Não surpreende então que *Stavin' Chain* fosse popular apelido entre *bluesmen* nos anos 1930: quando John e Ruby Lomax gravaram prisioneiros no Texas, em 1939, notaram pelo menos dois que reivindicaram para si a alcunha; assim como Lomax gravou (e fotografou) na Louisiana Wilson Jones (*aka Stavin' Chain*). O termo "*staving chain*" pode vir dos grilhões usados para encadear prisioneiros unidos pelos tornozelos numa *chain gang*, sendo então uma corruptela de "*stave and chain*". (DEVI, 2012). Ouvir também: "Windin' Boy", Jelly Roll Morton; "Stavin' Chain Blues", Big Joe Williams.

Stingaree - Em "*The Ins and Outs of My Girl*", Bo Carter cantou, "*she got something like a stingaree*" que "*ain't in her stocking, man, you know it's just above*". *Stingaree* está relacionada à arraia, animal marítimo que tem pequena barbatana dorsal e espinhas venenosas na sua cauda de ataque rápido e uma barbatana caudal em forma de uma folha. A palavra aparece no blues como metáfora da genitália feminina, sendo provavelmente variação de "*stingray*" (em San Diego, Califórnia, o distrito do cais ainda é chamado *Stingaree*, em alusão ao período da *Corrida do Ouro da década de 1880*, quando dizia-se que alguém poderia ser *picado* tanto pelas cerca de 350 prostitutas que atuavam nos mais de 170 salões do distrito quanto pelas arraias de *Mission Bay*). Blind Willie Reynolds relaciona os termos em sua música sobre sua namorada prostituta, que tinha "*algo que os homens chamam de stingaree*": "*Mmm, where my Third Street woman gone?/ Believe to my soul, she will hustle everywhere but home*" (DEVI, 2012).

Strut/Strut Your Stuff - Originalmente sinônimo de "*dançar bem*", passou acumular muitos outros significados: movimentos rítmicos da relação sexual; desfilar exibindo elegância, ginga e orgulho ou com ar pomposo e afetado; mas caminhar de modo estilizado e com atitude, condizente com o processo de construção identitário afro-americano. Ouvir: Blind Willie McTell, "*Kind Mama*", Lucille Bogan, "*B.D. Woman's Blues*"; John Lee Hooker, "*Boom Boom*"; Bessie Smith, "*Aggravatin' Papa*", "*At The Christmas Ball*",

"*Cake Walking Babies From Home*" e "*Gimme A Pig Foot And A Bottle Of Bee*". (HANNA, 2002)

The Fish Tail - Movimento no qual as nádegas fazem variações da figura do número "oito": para fora, para trás e para cima. Talvez de matriz africana, era considerada obscena quando se dançava à moda européia, com um braço ao redor da cintura de um parceiro (a dança africana desdenharia o contato corporal) (HANNA, 2002).

Third Stream - *Terceira corrente*: termo criado em 1957 pelo compositor e músico norte-americano Gunther Schuller, para descrever um estilo musical que junta a música clássica ao (improvisado) jazz.

Triplet Rhythm - Grupo de três notas tocadas dentro de outro comprimento de nota, parte do tempo musical dividido ritmicamente em três partes iguais)

Truckin' - Originalmente designa movimento de dança que remeteria a um passeio. Em que pesem vários *mitos de origem*, o mais provável é que tenha sido inventado no Harlem durante o final dos anos 1920: basicamente trata-se de movimento com ritmo aleatório que envolve afastar-se do parceiro enquanto se *empavona* e agita o dedo indicador. O gestual foi popularizado pelo cartunista Robert Crumb, no desenho animado "*Keep on Truckin'*" (1968). "*Truckin'*" era também eufemismo sonoro para *fuckin'*. Ouvir "*Truckin' My Blues Away*", Blind Boy Fuller.

Tush Hog - "*A rotting ground hog who roots both night and day*" ("*marmota que firma raiz noite e dia*"): uma *rotting ground* (*marmota*) é o sujeito que parece doce e gentil e galanteador, mas que na verdade é um predador assustador/pervertido à espreita de alguma (geralmente jovem) garota de quem ele possa tirar proveito; trata-se de animal que passa a maior parte do tempo no subterrâneo e cuja melhor maneira de *desmascará-lo* é expulsá-lo de seu buraco e *expô-lo*. Já um *tushhog* (javali, porco selvagem) é outra gíria sulista, agora para um *cara velho*, destemperado e bom de briga. O nome vem do fato de que javalis velhos têm presas muito longas (*tush*) que podem cortar qualquer coisa. Temos ainda *Rooting Ground Hog*: costume antigo dos agricultores sulistas deixar seus porcos (*hogs*) soltos na floresta para forragearem (ou "*torcerem*" ("*root*"), revirarem a terra a procura de seu próprio alimento em baixo de folhas gravetos), economizando para àquele tempo e trabalho de ter que alimentar e cuidar dos animais. Ver Oliver, 1960.

Uncle Tom - Termo pejorativo usado para denominar o homem negro que se submete passivamente às ordens do homem branco, cuja origem se remete ao nome do célebre personagem do livro *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe.

Vintage Animal Dances - Tentativas de adaptação e representação das características de um bicho a um estilo cinésico, cujas origens estariam localizadas ainda entre africanos escravizados, que ressignificaram fábulas, cantigas e danças sobre animais observados em suas vidas diárias, com um ponto de vista humorístico sobre movimento e caráter. Apesar de forte apelo entre crianças, foram no passado (1900-70), muito apreciadas e executadas entre adultos. Depois de integrarem o repertório das danças vernaculares rurais negras do Sul, se espalharam por comunidades urbanas brancas do Norte, causando grande impacto na aceitação das danças negras e sendo a base de muitos movimentos coreográficos de danças populares norte-americanas, sendo finalmente incorporadas à sociedade geral da América negra e branca. Ver Defrantz, 2002 e também *dance instruction songs*.

Whoopie, Whooping - "*Making whoopee*", assim como "*having a ball*", era inicialmente um eufemismo para "fazer sexo", sendo domesticada na *sociedade polida* como um termo

para uma *alegria geral* ou interjeição de festejo. No blues, "*making whoopee*" derivaria de "*whooping*", ouvida no final dos anos 1920 em "*You'll Never Miss Your Jelly Til Your Jelly Roller's Gone*", de Lil Johnson, que canta: "*Whooping I've been whooping, whooping all night long / Whooping I've been whooping ever since my man been gone*". Etimologistas traçaram caminho chegando ao francês arcaico *houper*, que significava "*to cry out*" ("*gritar*"). A expressão pode ser ouvida ainda em "*Whoopee Blues*", King Solomon Hill; "*She's Making Whoopee In Hell Tonight*", Lonnie Johnson; "*Makin' Whoopee*", Ray Charles.

Wolf - Gíria para bom e perigoso amante: "*When you hear this wolf howling, howling at every woman I see (twice)/ Well, yeah, I'm only howling, well, well, for what belongs to me./ So bye-bye, baby, this wolf going to take you to the woods (twice)/ Well I had been wolfing at you, oh well, but you don't mean me no good*"; "*Quando você ouve esse lobo uivando, uivando para cada mulher que eu vejo (2x)/ Bem, sim, estou apenas uivando, bem, bem, pelo que me pertence./ (...) Então tchau, baby, esse lobo vai levar você para a floresta (2x)/ Bem, eu estive lamentando em você, oh bem, mas você não significa nada de bom para mim.*" - "*Black Wolf*", *Champion Jack Dupree*; ainda na seara dos lobos, *Howlin' Wolf* foi pródigo em cantar façanhas autopromocionais.

Yas Yas - Usado como um substituto rimado para "bunda", "yas yas" e "yas yas yas" brilharam em *hokum blues* da década de 1920, como o grande sucesso de Tampa Red, "*The Duck Yas-Yas-Yas*", assim como em "*Get Yer Yas Yas Out*", de Blind Boy Fuller, que cantou "*get yer yas yas out the door*", e sobretudo com Memphis Minnie, considerada a mais criativa, em "*New Dirty Dozen*": "*Now the funniest thing I ever seen, tom cat jumping on a sewing machine Sewing machine run so fast, took ninety-nine stitches in his yas yas yas*" (DEVI, 2012). A *blueswoman* Merline Johnson foi apelidada "*The Yas Yas Girl*".

Zip Coon - Ao lado de *Jim Crow*, foi um dos personagens que marcaram a trajetória dos *Minstrel Shows* carregada de estereótipos racistas: contração da palavra "*raccoon*" (guaxinim), animal pequeno, selvagem e que sorrateiramente rouba ovos de galinhas, porque muito ligeiro e esperto. Mas, enquanto *Jim Crow* era pastiche do escravo negro sulista, *Zip Coon* - interpretado pela primeira vez por George Dixon em 1834 - era o "típico negro liberto do Norte": malandro, arrogante, exibido, janota e histriônico, que ostenta sua situação de liberto usando gírias exageradas e aplicando golpes (PHILLIPS, 2007). *Coon* e *Sambo* se tornaram sinônimos de ofensa racial, ao associar negros à malandragem e preguiça, gente que foge das obrigações e vive a fazer graça, cantando e comendo melancia.

ANEXO II

LETRAS

Shake That Thing

(Papa Charlie Jackson)

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

*Now it ain't no Charleston, ain't no Chicken Wing
All you got to do is to shake that thing
They call it shake that thing, aww, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*Now the old folks like it, the young folks too
The old folks showing the young folks how to do
They call it shake that thing, aww, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*Now get back to me they're dyin' to do
Let your mammy show you just how to do
They call it shake that thing, aww, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*I was walking down town and stumbled and feel
My mouth jumped open like a country well*

*Watching 'em shake that thing, aww, watching 'em shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*Now Grandpa Johnson grabbed Sister Kate
He shook her just like she's taking jelly from a plate
He told her shake that thing, aww, shake that thing*

I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing

*Now old Uncle Jack the jelly roll king
He just got back from shaking that thing
Now shake that thing, watchin' them all, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*Now old Uncle Moe he's sick in bed
His doctor says he's almost dead
From watchin' shake that thing, watching 'em all, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

*Now the folks in Georgia they done gone wild
Over this brand new dancing style
They call shake that thing, aww, shake that thing
I'm getting sick 'n' tired of telling you to shake that thing*

Tutti Frutti

(Little Richard - Dorothy LaBostrie)

Womp-bomp-a-loo-momp alop-bomp-bomp

Tutti Frutti, good booty (original)

*Tutti Frutti, aw rooty ("All right" 5 vezes)
Awop-bop-a-loo-mopalop-bomp-bomp*

If it don't fit, don't force it

You can grease it, make it easy (original)

*I've got a gal, named Sue
She knows just what to do
I've got a gal, named Sue
She knows just what to do
She rock to the east, she rock to the west
But she's the girl that I love best*

Tutti Frutti, good booty

If it's tight, it's all right

And if it's greasy, it makes it easy (original)

*Tutti Frutti, aw rooty (5 vezes)
Awop-bop-a-loo-mopalop-bomp-bomp*

*I've got a gal, named Daisy
She almost drive me crazy
I've got a gal, named Daisy
She almost drive me crazy
She knows how to love me - yes, indeed!
Boy, you don't know what she do to me*

*Tutti Frutti, aw rooty (5 vezes)
Awop-bop-a-loo-mopalop-bomp-bomp*

Let me play with your poodle
(Hudson Whitaker aka Tampa Red)

*Lookee here baby, listen to my song
Don't get mad, because it ain't no harm
I want to play with your poodle
Can I play with your poodle
Let me play with your poodle
I mean your little poodle dog*

*He's the best little poodle I've ever seen
And what I like about him, you keeps him
clean
Let me play with your poodle
Let me play with your poodle
Let me play with your poodle
I mean your little poodle dog*

*Your little poodle's got long black shaggy hair
Look like the face like a teddy bear
But can I play with your poodle
Let me play with your poodle
Play with your poodle
I mean your little poodle dog*

Hit it now, baby, don't look at it

*I like the way he twists his tale
I would buy him, but he ain't for sale
But let me play with your poodle
Let me play with your poodle
Let me play with your poodle
I mean your little poodle dog, yeah*

*I plays so soft, so gentle and sweet
I would like to play with him least one day a
week
Now, can I play with your poodle
Let me play with your poodle
Let me play with your poodle*

I mean your little poodle dog

Round and Round
(JB Lenoir)

*There's a brand new dance
That just hit this town
Makes you feel so good
This dance they call the round and round
Round and round, up and down
Round and round, up and down
You know the kids got a bloodhound
Out on the playing ground*

*And when they want to have some fun
They start to goin round and round
Round and round, up and down
Round and round, up and down
I got an elevator man
In the heart of town*

*And when he's feeling right
He will carry you round and round
Round and round, up and down
Round and round, up and down
Baby don't be jealous
When I come to town.*

(I'm Your) Hoochie Coochie Man
(Willie Dixon)

*The gypsy woman told my mother
Before I was born
I got a boy-child's comin'
He's gonna be a son-of-a-gun
He's gonna make pretty women's
Jump and shout
Then the world gonna know
What this all about*

*Don't you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, you know I'm the hoochie-coochie man
Everybody knows I'm here*

*I got a black cat bone
I got a mojo too
I got John the Conqueror
I'm gonna mess with you
I'm gonna make you girls
Lead me by my hand*

*Then the world'll know
The hoochie-coochie man*

*Don't you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, you know I'm the hoochie-coochie man
Everybody knows I'm here*

*On the seventh hour
On the seventh day
On the seventh mont
The seventh doctor say
"He was born for good luck
And that you see
I got seven hundred dollars
And don't you mess with me*

*But you know I'm here
Everybody knows I'm here
Well, you know I'm the hoochie-coochie man
Everybody knows I'm here*

Te Ni Nee Ni Nu
(James Moore aka Slim Harpo)

*I want you
To be my te ni nee ni nu
I want you
To be my te ni nee ni nu
Tell me the truth
Ain't you my te ni nee ni nu?*

*Now, will you love me?
Will you hug me?
Will you squeeze me-ee?
Come on, don't tease me
Tell me the truth
Ain't you my te ni nee ni nu?*

*Come on, baby
Work yo' shoulder
Philly dog, boog-a-loo!
You got the flow
Yeah, ev'rybody's watchin' you
You lookin' good, baby
Ain't that's the truth
Now when you through
Come be my te ni nee ni nu*

Need a Little Sugar in My Bowl
(Bessie Smith)

*Tired of bein' lonely, tired of bein' blue
I wished I had some good man, to tell my
troubles to
Seem like the whole world's wrong
Since my man's been gone*

*I need a little sugar in my bowl
I need a little hot dog on my roll
I can stand a bit of lovin', oh so bad
I feel so funny, I feel so sad*

*I need a little steam-heat on my floor
Maybe I can fix things up, so they'll go
What's the matter hard papa
Come on and save your mama's soul
'Cause I need a little sugar, in my bowl,
doggone it
I need a some sugar in my bowl*

*I need a little sugar in my bowl
I need a little hot dog between my rolls
You gettin' different, I've been told
Move your finger, drop something in my bow*

I want a little sugar in my bowl
(Nina Simone)

*I want a little sugar in my bowl
I want a little sweetness down in my soul
I could stand some lovin', oh so bad
Feel so funny, I feel so sad
I want a little steam on my clothes
Maybe I could fix things up so they'll go
What's the matter daddy, come on, save my
soul
I need some sugar in my bowl, I ain't foolin'
I want some sugar in my bowl
You been acting different I've been told
Soothe me, I want some sugar in my bowl
I want a little steam on my clothes
Maybe I can fix things up so they'll go
What's the matter daddy, come on, save my
soul
I want some sugar in my bowl, I ain't foolin'
I want some sugar
In my bowl*

Diddie Wa Diddie
(Blind Arthur Blake)

*There's a great big mystery, and it sure is
worrying me*

*This Diddie Wa Diddie
Mister Diddie Wa Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

*The little girl about four feet four, come on
papa and give me some more,
of your Diddie Wa Diddie, your Diddie Wa
Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

*I went around and walked around, somebody
yelled, said, "Look who's in town"
Mister Diddie Wa Diddie
Mister Diddie Wa Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

*Went to church, put my hand on the seat, lady
sat on it said, "Daddy, you sure is sweet"
Mister Diddie Wa Diddie
Mister Diddie Wa Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

*I said, "Sister, I'll soon be gone, just gimme
that thing you sitting on"
Mister Diddie Wa Diddie
Mister Diddie Wa Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

*Then I got put out of church, 'cause I talk
about Diddie Wa Diddie too much
Mister Diddie Wa Diddie
Mister Diddie Wa Diddie
I wish somebody would tell me what Diddie
Wa Diddie means*

Boogie Woogie Woman
(Riley B. King)

*I got a boogie-woogie woman
Boogie-woogie all the time
I got a boogie-woogie woman
Boogie-woogie all the time
If she keep on boogyin'
She bound to lose her mind*

*Well, she boogies in the mornin'
And she boogies all night long*

*Well, she boogies in the mornin'
And she boogies all night long
Yes, and the...come
She's still goin' strong*

*Well, she boogies in the mornin'
And she boogies late at night
Well, she boogies in the mornin'
And she boogies late at night
Well, I don't mind her boogyin'
'Cause her boogyin' is all right*

*Well, she's a bogie-woogie woman
And she boogies all the time
Well, she's a bogie-woogie woman
And she boogies all the time
Well, if keep on boogyin'
She bound to lose her mind*

Sweet Little Angel
(Riley B. King)

*I've got a sweet little angel
I love the way she spread her wings
Yes got a sweet little angel
I love the way she spread her wings
Yes, when she spreads her wings around me
I get joy, and everything*

*You know I asked my baby for a nickel
And she gave me a \$20 bill
Oh yes, I asked my baby for a nickel
And she gave me a \$20 bill
Whoah, you know I ask her to buy a little drink
of liquor
And she gave me a whiskey still*

*Oh, if my baby should quit me
I believe I would die
Oh if my baby should quit me
Lord I do believe I would die
Yes if you don't love me little angel
Please tell me the reason why*

Truckin' My Blues Away
(Fulton Allen aka Blind Boy Fuller)

*Keep on truckin' baby, truckin' my blues away.
Keep on truckin' baby, truckin' both night and
day.
Readin' what the elephant said to the cat :
"got a feather for my hat, tight like that."*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

Yeah!

*Keep on truckin' mama, truckin' both night
and day,*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away.*

*Readin' what the elephant said to the bell,
"put off your beat an' it'll be a natural hell."*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

Yeah!

*Keep on truckin' mama, truckin'; my blues
away,*

*Keep on truckin' baby, truckin' both night and
day.*

*Little brown rooster told the little red hen, "I
ain't had no lovin' since I don't know when."*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

Yeah!

*De-de-de-deedle-de-dum-ba-bow, ba-ba-ba-
bum-bum-bow (2 X)*

*Bum-de-dum-de-dum-dum-bow, bum-de-dum-
de-zow-zow-zay*

Yeah!

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

*Keep on truckin' mama, truckin' both night
and day,*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away.*

*Come on gal lets go across town, put our
dollars down, we get drunk and clown.*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

Yeah!

*[Spoken: There's word on the Truck Patches,
it's everybody's truckin'.]*

*Bum-de-dum-de-dum-dum bow, bum-de-dum-
de-zow-zow-zay. Yeah!*

*Keep on truckin' mama, truckin' my blues
away, ah me, trucking my blues away.*

*Keep on truckin' mama, truckin' both night
and day,*

*Keep on truckin' mama, just truckin' my blues
away.*

*Lil' rooster chew tobbaoco, hen dip snuff, said
he can't shimmy but he'll strut his stuff yeah!*

Keep on truckin'...

Shave 'Em Dry

(Jimmy James Yancey)

I got nipples on my titties

Big as the end of my thumb

I got somethin between my legs

That'll make a dead-man come

Baby won't you shave 'em dry

Want you to grind me baby

Grind me until I cry

I fucked all night

And the night before, baby

And I feel like I wanna fuck some more

Oh, grind me honey

Shave me dry

And when you hear me holla baby

Want you to shave me dry

I got nipples on my titties

Big as the end of my thumb

[??]

Oh, daddy shave me dry

And I'll give you something baby

Swear it'll make you dry

I'm gonna turn back my mattress

And let you on my springs

I want you to grind me daddy

Until the bells do ring

Oh baby

Want you to shave me dry

*Oh great God daddy, if you can't shave em
baby, won't you try?*

Now if fuckin' was the thing

That would take me to heaven,

I'd be fuckin' in the studio

Till the clock strike eleven.

Oh daddy, daddy shave 'em dry,

I would fuck you baby,

Honey I'd make you cry.

Now your nuts hang down

Like a damn bell sapper,

And your dick stands up like a steeple.

Your goddam ass-hole

Stands open like a church door,

And the crabs walks in like people.

Ow, shit!

(Aah, sure enough, shave 'em dry?)

Ooooh! Baby, won't you shave 'em dry

A big sow gets fat from eatin' corn,

And a pig gets fat from suckin'.

Reason you see this whore, fat like I am,

Great God, I got fat from fuckin'.

Eeeeh! Shave 'em dry

(Aah, shake it, don't break it)

*My back is made of whalebone,
And my cock is made of brass,
And my fuckin' is made for workin' men's two
dollars,
Great God, round to kiss my ass.
Oh! Whoo, daddy, shave 'em dry*

Eagle Riding Papa

(Big Bill Broonzy)

*Listen everybody : from near and far
You want to know : just who we are
Now if you like : the way we play
Listen boy : we'll try to stay
We'll make you loose : we'll make you tight
Make you shake it : till broad daylight
I would never do brag : never do boast
Played this tune : from coast to coast
Now if you like this tune : think it's fine
Set right down : and drop a line
Sometime : we're down your way
We'll drop in : and spend the day
Now some want to know : just what you got
Got good okra man : serve it hot
Now we ain't good-looking : and we don't
dress fine
The way we whip it : it's a hanging crime
If you see me stealing : don't tell on me
Just stealing : back to my used -to -be
We never have one gal : at a time
Always have : seven eight or nine*

Walk right in

(Gus Cannon)

*Yeah, walk right in, sit right down, daddy let
your mind roll on
Everybody, walk right in, sit right down, daddy
let your mind roll on
Everybody's talkin' 'bout a new way of walkin'
Do you wanna lose your mind? Walk right in,
sit right down
Daddy let your mind roll on*

*Walk right in, sit right down, baby let your hair
hang down
Walk right in, sit right down, baby let your hair
hang down
Everybody's talkin' 'bout a new way of walkin'
Do you wanna lose your mind? Walk right in,
sit right down
Baby let your hair hang down, yeah*

*Yeah, walk right in, sit right down, daddy let
your mind roll on
Everybody, walk right in, sit right down, daddy
let your mind roll on
Everybody's talkin' 'bout a new way of walkin'
Do you wanna lose your mind? Walk right in,
sit right down
Daddy let your mind roll on*

*Walk right in, sit right down, baby let your hair
hang down, yeah, yeah
Walk right in, sit right down, baby let your hair
hang down
Everybody's talkin' 'bout a new way of walkin'
Do you wanna lose your mind? Walk right in,
sit right down
Baby let your hair hang down, baby let your
mind roll on
Baby let your hair hang down, yeah, baby let
your mind roll on*

Banana in your fruitbasket

(Bo Carter)

*I've got a brand new skillet
I've got a brand new lead
All I needs is a woman
Just to burn my bread
And im tellin' you baby
I sure ain't goin' tonight
Let me put my banana in your fruitbasket and
i'll be satisfied*

*Now I got the (washboard)
My baby got the tub
We gonna put them together
Gonna rub, rub, rub
And im tellin' you baby
I sure ain't goin' tonight
Let me put my banana in your fruitbasket and
i'll be satisfied*

*Hmm, gonna let my banana spoil now
Hmm, let my banana spoil now
I can see the way you carryin' on you don't
want my banana no how*

*Now I got the dasher
My baby got the churn
We gonna churn, churn, churn
Until the butter come*

*And im tellin' you baby
I sure ain't goin' tonight
Let me put my banana in your fruitbasket then
i'll be satisfied*

*Now my babies got the cloth
And i've got the needle
We're going to stick, stick, stick
Until we both will feel it
Then im tellin' you baby
I sure ain't goin' tonight
Let me put my banana in your fruitbasket then
i'll be satisfied*

*Hmm, gonna let my banana ruin now
Hmm, gonna let my banana ruin now
I can see the way you goin' on you don't want
my banana no how*

*Now my baby got the meat
And I got the knife
Im gonna do her cuttin'
(to balance out my life)
And im tellin' you baby
I sure ain't goin' tonight
Let me put my banana in your fruitbasket then
i'll be satisfied*

The Duck Yas Yas Yas
(Hudson Whitaker aka Tampa Red)

*Hmm...
Mama bought a rooster, she thought it was a
duck
She brought him to the table with his legs
straight up
In came the children with a cup and a glass
To catch the licker from the yas-yas-yas
Babe oh babe, have you ever been to Spain
These old voodoo wimmen shakin' their thing
They got rings on their fingers, bells on their
toes
What they got, baby, nobody knows
I'm goin' down, Market Street
Where the men and wimmen all do meet
That's where the men do the Georgia Rub
The wimmen fall in line with a big white tub
Me and my gal walkin' down the street
She caught the rheumatism in her feet
She stooped over to pick some grass
And the same thing struck 'r in the yas-yas-yas
You catch the train you call "Forty Nine"*

*Carries you down to Caroline
You catch the train you call "Forty Eight"
Takes you right in to the Golden Gate
You shake your shoulders, you shake 'em fast
You can't shake your shoulders shake your yas-
yas-yas
Drink some rooster soup before goin' to bed
Wake up in the mornin' find your own self
dead
Down on Morgan there's a good location
Right there next to a gasoline station
That's where you get your cars oiled and
greased
Wimmen cryin' "Honey won't you come in
please"
I'm goin' to sing this verse, ain't gonna sing no
mo'
Somebody's knockin' on my do'
The people upstairs have gone to bed
I better stop that noise 'fore they crash my
head*

Black Bottom
(Ma Rainey)

*Now, you heard the rest
Ah, boys, I'm gonna show you the best
Ma Rainey's gonna show you her black bottom*

*Way down south in Alabamy
I got a friend, they call dancin' Sammy
Who's crazy about all the latest dances
Black bottom stomps and the Jew baby
prances*

*The other night at a swell affair
Soon as the boys found out that I was there
They said, "Come on, Ma let's go to the
cabaret"
Where that band you ought to hear me say"*

*I want to see that dance you call the black
bottom
I wanna learn that dance
Don't you see the dance you call your big black
bottom
That'll put you in a trance*

*All the boys in the neighborhood
They say your black bottom is really good
Come on and show me your black bottom
I want to learn that dance*

*I want to see the dance you call the black bottom
I want to learn that dance
Come on and show that dance you call your big black bottom
It puts you in a trance*

*Early last morning 'bout the break of day
Grandpa told my grandma, I heard him say
Get up and show your old man your black bottom
I want to learn that dance*

*Now I'm gonna show y'all my black bottom
They stay to see that dance
Wait until you see me do my big black bottom
I'll put you in a trance*

*Ah, do it ma, do it, honey
Look it now Ma, you gettin' kinda rough here
You gotta be yourself now, careful now
Not too strong, not too strong, Ma*

*I done shown y'all my black bottom
You ought to learn that dance*

The Red Rooster (Willie Dixon)

*I have a little red rooster, too lazy to crow for day
I have a little red rooster, too lazy to crow for day
Keep everything in the barnyard, upset in every way*

*Oh the dogs begin to bark, and the hound begin to howl
Oh the dogs begin to bark, hound begin to howl
Ooh watch out strange kind people, cause little red rooster is on the prowl*

*If you see my little red rooster, please drag him home
If you see my little red rooster, please drag him home
There ain't no peace in the barnyard, since the little red rooster been gone*

I'm A King Bee

(James Moore a.k.a. Slim Harpo)
*Well I'm a king bee, buzzing around your hive
Well I'm a king bee, buzzing around your hive
Well I can make honey baby, let me come inside*

*I'm young and able to buzz all night long
I'm young and able to buzz all night long
Well when you hear me buzzin' baby, some stinging is going on*

(well... buzz a while... sting it then...)

*Well I'm a king bee, want you to be my queen
Well I'm a king bee, want you to be my queen
Together we can make honey, the world ever never seen*

*Well I'm a king bee, can buzz all night long
Well I'm a king bee, can buzz all night long
Well I can buzz better baby, when your man is gone*

Pony Blues (Charley Patton)

*Baby, saddle my pony, saddle up my black mare
Baby, saddle my pony, saddle up my black mare
I'm gonna find a rider, baby, in the world somewhere
"Hello central, the matter with your line?"
"Hello central, matter, Lord, with your line?"
"Come a storm last night an' tore the wire down"
Got a brand new Shetland, man, already trained
Brand new Shetland, baby, already trained
Just get in the saddle, tighten up on your reins
And a brownskin woman like somethin' fit to eat
Brownskin woman like somethin' fit to eat
But a jet black woman, don't put your hands on me
Took my baby, to meet the mornin' train
Took baby, meet that mornin' train
An' the blues come down, baby, like showers of rain
I got somethin' to tell you when I gets a chance
Somethin' to tell you when I get a chance*

I don't wanna marry, just wanna be your man

Show Me How (You Milk the Cow)

(Louis Jordan)

Hey, Ella May

*Ella May, come over here and show me how to
turn this thing on*

Show me how

Show me how

Show me how you milk a cow

Oh bella mia

Oh bella mia

Tell me please

What you squeeze

When the milk goes "kssh kssh kssh"

Oh bella mia

Show me how you milk a cow

I don't know what's the matter

I try and try and try

But every time I go "kssh"

The milk gets in my eye

Show me how

Show me how

Show me how you milk a cow

Oh bella mia

Show me how you milk a cow

Ella May has a great big fat cow

A good lookin' cow I would say

What I want to ask of her now

Is a favor, if I may

Show me how

Show me how

Show me how you milk a cow

Oh bella mia

Oh bella mia

Tell me please

What you squeeze

When the milk go "kssh kssh kssh"

Oh bella mia

Show me how you milk a cow

I don't know what's the matter

I try and try and try

But every time I go "kssh"

The milk gets in my eye

Show me how

Show me how

Show me how you milk a cow

Oh bella mia

Show me how you milk a cow

[Instrumental Break]

I guess I'll try like this

I'll squeeze and squeeze and squeeze

Now easy, easy

What do I do with these?

Show me how

Show me how

Show me how you milk a cow

Oh bella mia

Show me how you milk a cow

Kssh

That Chick's Too Young To Fry

(Tommy Edwards - Jimmy Hilliard)

Say boy, don't you harm that bird

Don't you dare to try

Start releasin' the chicken or you'll get a lickin'

That chick's too young to fry

Hey boy, better take my word

Here's the reason why

Gotta feed her steady 'til she gets ready

That chick's too young to fry

Take her back in the barnyard

then let her go, just turn her loose

Way out ther in the barnyard

Where she'll grow up for better use

Hey boy, there will come a time

Someday by and by

She'll be ready for fryin', so stop your cryin'

That chick's too young to fry

Take her back in the barnyard

then let her go, just turn her loose

Way out ther in the barnyard

Where she'll grow up for better use

*Hey boy, there will come a time
Someday by and by
She'll be ready for fryin', so stop your cryin'
That chick's too young to fry
Get away, stay away, come back another day
That chick's too young to fry*

Tom Cat Blues

(Jelly Roll Morton)

*I got an old tom cat
When he steps out
All the pussycats in the neighborhood
They begin to shout*

*"Here comes Ring Tail Tom
He's boss around the town
And if you got your heat turned up
You better turn your damper down"*

*Ring Tail Tom on a fence
The old pussy cat on the ground
Ring Tail Tom come off that fence
And they went 'round and 'round*

*Lord, he's quick on the trigger
He's a natural born crack shot
He got a new target every night
And he sure does practice a lot*

*He makes them roustabout
He makes them roll their eyes
They just can't resist my Ring Tail Tom
No matter how hard they tries*

*You better watch old Ring Tail Tom
He's running around the town
He won't have no pussy cats
Come a-tomcattin' around*

*Ring Tail Tom is the stuff
He's always running around
All the pussy cats in the neighborhood
Can't get old Ring Tail Tom down*

*He's always running around
Just can't be satisfied
He goes out every night
With a new one by his side*

Mean Old Bedbug Blues

(Bessie Smith)

*Gals, bed bugs sure is evil, they don't mean me
no good
Yeah, bed bug sure is evil, they don't mean me
no good
Thinks he's a woodpecker and I'm a chunk of
wood*

*When I lay down at night, I wonder how can a
poor gal sleep
When I lay down at night, I wonder how can a
poor gal sleep
When some is holding my hand, others eating
my feet*

*Bed bug as big as a jackass, will bite you and
stand and grin
Bed bug as big as a jackass, will bite you and
stand and grin
Will drink all the bed bug poison, turn around
and bite you again*

*Something moan in the corner, I went over
and see
Something moan in the corner, I went over
and see
It was the bed bug mother prayin', Lord,
gimme some more to eat*

Black Snake Moan

(Blind Lemon Jefferson)

*I - I ain't got no mama now
I - I ain't got no mama now
She told me late last night, "You don't need no
mama no how"
Mmm, mmm, black snake crawlin' in my room
Mmm, mmm, black snake crawlin' in my room
Some pretty mama better come and get this
black snake soon
Ohh-oh, that must have been a bed bug, baby
a chinch can't bite that hard
Ohh-oh, that must have been a bed bug,
honey a chinch can't bite that hard
Ask my sugar for fifty cents, she said "Lemon,
ain't a child in the yard"
Mama, that's all right, mama that's all right
for you
Mama, that's all right, mama that's all right
for you
Mama, that's all right, most seen all you do
Mmm, mmm, what's the matter now?*

*Mmm, mmm, honey what's the matter now?
Sugar, what's the matter, don't like no black
snake no how
Mmm, mmm, wonder where my black snake
gone?
Mmm, mmm, wonder where this black snake
gone?
Black snake mama done run my darlin' home*

Crawlin' King Snake

(John Lee Hooker)

*You know I'm a crawlin' king snake baby
And I rules my den
You know I'm a crawlin' king snake baby
And I rules my den
I don't want you hangin' round my mate
Wanna use her for myself*

*You know you caught me crawlin' baby
When the, when the grass was very high
I'm just gonna keep on crawlin' now baby
Until the day I die
Because I'm a crawlin' king snake baby
And I rules my den
Don't want you hangin' round my mate
Wanna use her for myself*

*You know I'm gon' crawl up to your window
Gonna crawl up to your door
You got anything I want, baby
Gonna crawl up on your floor
Because I'm a crawlin' king snake baby
And I rules my den*

*You know you caught me crawlin' baby
When the, when the grass was very high
I'm just gonna keep on crawlin' now baby
Until the day I die
Because I'm a crawlin' king snake baby
And I rules my den*

Ground Hog Blues

(John Lee Sonny Boy Williamson)

*Now I'm a walkin' groundhog, mama and I
walks around in my den
Now I'm a walkin' groundhog, mama and I
walks around in my den
Now if I come out and see my shadow, John I
believe I'll go back in*

*Now I want some feedin' mama, so I can hear
a high sound
If you don't feed me baby I believe I'll go back
in the ground
Because I'm that walkin' groundhog, mama
and I walks around in my den
Now if I come out and see my shadow you say
you don't love me, I believe I'll go back in
Now I wanna hear some swingin' music, I
wanna hear a Fats Waller song
Now if I start to jitterbuggin' I'm forgettin' my
hole down in the ground
Because I'm that walkin' groundhog, man and
I walks around in my den
Now if I come out and see my shadow my
woman don't love me, I believe I'll go back in
Yes John, you know what I mean...
Oh you know I'm a-walkin' wild...
Now I need some pettin' baby, baby you know
what I mean
Now if you don't pet me baby, I believe I'll go
back down in New Orleans
Because I'm that walkin' groundhog, at night I
walks around in my den
Now if I come out and see my shadow my
woman don't love me, yeah an' I believe I'll go
back in*

Doggin' Around

(Alonzo Tucker)

*You better stop yeah doggin' me around
If you stop yeah, I'm going to put you down
Cause, I can't take it much longer
My heart is getting weak, it's not getting any
stronger
You keep me upset, my heads in a whirl,
But if you wanna be my girl
You better stop yeah doggin' me around
Cause if you don't stop yeah, I'm gonna put
you down
Now you know you go out nights, to have
yourself a ball
Sometimes you don't make it home at all
I don't mind you having yourself a real good
time,
But now what are you trying to do, trying to
make me loose my mind
You better stop yeah, doggin' me around
If you don't stop I'm gonna put you down
Yes put you down, I don't want to do it,
But I'll put you down, I love you baby, but*

Still I'll put you down

Chicago Monkey Man Blues

(Ida Cox)

*I'm goin' to Chicago, sorry but I can't take you
Yes I'm goin' to Chicago, sorry but I can't take
you
'Cause there's nothin' on State Street, that a
monkey man can do*

*I've got a monkey man here, a monkey man
over there
I've got a monkey man here, a monkey man
over there
If monkey men were money, I'd be a Chicago
millionaire*

*I've got fourteen men now, I only want one
more
I've got fourteen men now, and I only want
one more
As soon as I can get one, I'll let these fourteen
go*

*Now I'm goin' tell you, like the day goes so
must you
Now I'm goin' tell you, like the day goes so
must you
When you nobody no money, mama can no
usin' you*

*I can take my monkey men, and stand them all
in line
I can take my monkey men, and stand them all
in line
Anybody can count them, one, two, three,
four, five, six, seven, eight times*

Cherry Red

(Big Joe Turner)

*Run here pretty baby, set down on your
daddy's knee
I want to tell ev'rybody, how you've been
sending me
Now if that's your secret, you can keep it to
yourself
'Cause if you tell me, I might tell somebody
else*

I ain't never loved and I hope I never will

*Because a lovin' proposition, will get
somebody killed*

*Lead me pretty baby, 'cause you know I can be
led*

*Squeeze me pretty baby until my face turns
cherry red*

*You can take me, pretty mama,
And jump me in your hollywood bed,
And you can boogie my woogie 'til my
Face turns cherry red.*

The Honeydripper

(Joe Liggins)

*Boy
The honeydripper
He's a killer
The honeydripper
Salt
Sweet
Hot?
A solid gold cat
Really
A mellow hip cat
And he jumps
And he swares
And he rips
And he rides
And he ships
And jumps
He's high
Oh my
To be that cat
And jump for joy
You dig that lick
You dig that beat
You get knocked out
Right off your feet
1, 2, 3, 4, 5, 6 oh rip it
You take it away
He's a killer
The honey driller
Boy joy joy hoy boy hoy joy
He's a dipper
The honeydirpper
Boy hoy joy hoy boy hoy joy
A swing it up bring it up bring it on up
A swing it up bring it up bring it on up
A swing it up bring it up bring it on up
A swing it up bring it up bring it on up, boy
Hey*

Yeah yeah hey
Hey hey
Hey hey
Boy
The honeydripper
A he's a killer
The honeydripper
He's salt
Sweet
Hot?
A solid old cat
He's really, a mella hip cat

Coffee Grindin' Blues

(Lucille Bogan)

*Ain't nobody, it ain't nobody
Ain't nobody in town can grind a coffee like mine
I drink so much coffee, till I grind it in my sleep
I drink so much coffee, I grind it in my sleep
And when it get like that, you know it can't be beat
It's so doggone good that it made me bite my tongue
It's so doggone good it made me bite my tongue
Will keep it for my daddy, ain't gonna give nobody none
I ain't ever loved it this-a way before
I ain't ever loved it this-a way before
And I hope the Lord that I won't love it any more
I've got so now that I can't control my mind
I've got so now that I can't control my mind
I go to bed blue and I get up cryin'
It's so doggone good that it made me talk out of my head
It's so doggone good it made me talk out of my head
And it's better to me than any that I have ever had
Now I grind my coffee, at the 2 and 3 dollars a pound
I grind my coffee, at the 2 and 3 dollars a pound
And it ain't no mo' cheap like mine in town
It's so doggone good until it'll make you bite your tongue
It's so doggone good that it'll make you bite your tongue*

And I'm a coffee grindin' mama and won't you let me grind you some?

Jelly Roll Baker

(Lonnie Johnson)

*"Mr. Jelly Roll Baker, let me be your slave,
When Gabriel blows his trumpet, then I'll rise from my grave,
For some of your good jelly roll, crazy 'bout that good jelly roll.
You know it's good for the sick, and it's good for the young and old."*

*Says, "Can I put in my order for two weeks ahead?
I'd rather have your jelly roll than my home-cooked bread.
I'm crazy 'bout that jelly, crazy 'bout that good jelly roll."
She says, "I love your jelly, it's good to my worried soul."*

*There was a man in the hospital, shot all full of holes.
Nurse left a man dyin' to go get some good jelly roll.
Says, "I've got to have my jelly, crazy 'bout that good jelly roll."
Says, "I'd rather let him lose his life, than to miss my good jelly roll."*

*She says, "Mr. Jelly Roll Baker, can I be your slave?
When Gabriel blows his trumpet, then I'll rise from my grave,
For some of your good jelly roll, crazy 'bout that good jelly roll."
Says, "I love your jelly, it's good to my worried soul."*

*She says, "Can I put in my order for two weeks ahead?
I'd rather have your jelly roll than my home-cooked bread.
I'm crazy 'bout that jelly, crazy 'bout that good jelly roll."
She says, "I love your jelly, its good to my worried soul."*

Milkcow Blues

(Kokomo Arnold)

Well, I woke up this morning/ And I looked out the door/ I can tell that old milk cow/ By the way she lowed/ Hold it fellows, that don't move me/ Let's get real, real gone for a change/ Well, I woke up this morning/ And I looked out the door/ I can tell that, that old milk cow/ I can tell the way she lowed/ Well, / if you've seen my milk cow/ Please ride her on home/ I ain't had no milk or butter/ Since that cow's been gone/ Well, I tried to treat you right/ Day by day/ Get out your little prayer book/ Get down on your knees and pray/ For you're gonna need/ You're gonna need/ Your loving daddy's help someday/ Well, you're gonna be sorry/ For treating me this way/ Well, believe me, don't that sun/ Look good going down?/ Well, believe me, don't that sun/ Look good going down?/ But, don't that old moon look lonesome/ When your baby's not around/ Well, I tried everything to/ Get along with you/ I'm gonna tell you what I'm going do/ I'm gonna quit my crying/ I'm gonna leave you alone/ If you don't believe I'm leaving/ You can count the days I'm gone/ I'm gonna leave/ You're gonna need your/ Loving daddy's help someday/ Well, you're gonna be sorry/ You treated me this way

Signifying Monkey

(Willie Dixon)

You call yourself the jungle king
You call yourself the jungle king
You call yourself the jungle king
I found out you ain't a doggone thing

Said the monkey to the lion on the bright summer day
'There's a big, bad cat living down the way
He talked about your folks in a heck of a way
A lot of other things I'm afraid to say'

The lion jumps up all full of rage
Like a Harlem cat that's blown his gauge
He meets the elephant in the front of the tree
He says, 'Now big boy, it's you or me'

The Elephant looks him from the corner of his eyes
'You better find someone to fight your size'

The lion jumps up and makes a fancy pass
But the Elephant knocks him over in the grass

They fought all night and they fought all day
I don't know how the lion, well he got away
He come back through the jungle more dead than alive
And that's when the monkey really started his jive

You call yourself the jungle king
You call yourself the jungle king
Find more lyrics at ✕ Mojim.com
You call yourself the jungle king
I found out you ain't a doggone thing

Well, he waked up his temper when he jumping up and down
And his foot missed the limb and his head hit the ground
Like a bolt of lightening and a streak of heat
The lion was on him with all four feet

But the monkey looks up from the corner of his eye
Says, 'Now Mr. Lion, I apologize'
The monkey on his back, studies up a scheme
He's trying to trick that jungle king

'Be bad with me, I wish you would
I'd tear you up all over the wood'

The lion jumps up, squares off for a fight
But the monkey jumped completely out of sight
'So if you bother me again
I'll turn you over to my elephant friend'

You call yourself the jungle king
You call yourself the jungle king
You call yourself the jungle king
I found out you ain't a doggone thing

See See Rider Blues

(Ma Rainey)

see what you have done, Lord, Lord, Lord
Made me love you, now your gal has come
You made me love you, now your gal has come
I'm goin' away, baby, I won't be back till fall,
Lord, Lord, Lord
Goin' away, baby, won't be back till fall

*If I find me a good man, won't be back at all
I'm gonna buy me a pistol, just as long as I am
tall, Lord, Lord, Lord
Shoot my man, and catch a cannonball
If he won't have me, he won't have no gal at
all
See See Rider, where did you stay last night?
Lord, Lord, Lord
Your shoes ain't buttoned and your clothes
don't fit you right
You didn't come home till the sun was shining
bright*

Don't Start Me To Talkin'

(Alex "Rice" Miller aka Sonny Boy Williamson)

*Goin' down to Rosie's/ Stop at Fanny May's/
Gonna tell Fanny what I heard her boyfriend
say/ Now don't start me talkin'/ I'll tell
everything I know/ I'm gonna break up this
signifyin'/ Cause somebody got to go/ Jack
give his wife/ Two dollars to go down town
and get some market/ Gets out on the streets/
Ol' George stopped her/ He knocked her down
and blackened her eye/ She's get back home
tell her husband a lie/ Don't start me to talkin'
(refrão ...)/ She borrowed some money/ Go to
the beauty shop/ He honked his horn she
begun to stop/ Said, Take me baby around the
block/ I'm goin' to the beauty shop, where I
can/ Get my hair a chop/ (refrão)*

Eyesight To The Blind

(Alex "Rice" Miller aka Sonny Boy Williamson)

*You've talking about your woman, I wish to
God, man, that you could see mine
You're talking about your woman, I wish to
God that you could see mine
Every time the little girl start to loving, she
bring eyesight to the blind
Lord, her daddy must been a millionaire,
'cause I can tell by the way she walk
Her daddy must been a millionaire, because I
can tell by the way she walk
Every time she start to loving, the deaf and
dumb begin to talk
I remember one Friday morning, we was lying
down across the bed
Man in the next room a-dying, stopped dying
and lift up his head, and said,*

*"Lord, ain't she pretty, and the whole state
know she fine!"*

*Every time she start to loving, she bring
eyesight to the blind*

*(Spoken: All right and all right, now. Lay it on
me, lay it on me, lay it on me*

Oh lordy, what a woman, what a woman!)

*Yes, I declare she's pretty and the whole state
knows she's fine*

*Man, I declare she's pretty, God knows I
declare she's fine*

*Every time she starts to loving, whoo, she
brings eyesight to the blind*

*(I've got to get out of here, now, let's go, let's
go, let's go now)*

Mustang Sally

(Sir Mack Rice)

*Mustang Sally, guess you better slow your
mustang down*

*Mustang Sally , baby, I guess you better slow
your mustang down*

*You been a runnin' all over town, I guess I'll
better put your big feet on the ground, oh yes,
I will*

*All you wanna do is ride around, Sally (ride
Sally ride)*

*All you wanna do is ride around, Sally (ride
Sally ride)*

*All you wanna do is ride around, Sally (ride
Sally ride)*

*All you wanna do is ride around, Sally (ride
Sally ride)*

One of these early mornings,

*you gonna be wipin' your weepin' eyes, yes
you will*

*I bought you a vintage mustang, talk about
nineteen sixty-five*

*Now you comin' right signifyin' woman, no,
you don't wanna let me ride*

Mustang Sally, baby, yeah,

*I guess you better slow your mustang down,
yes you will darling, I hope you will*

Going around running' all over town,

*I'm gonna put your big fat feet on the ground,
oh yes Sally, well, look at here*

All you wanna do is ride around, Sally (ride Sally ride)
All you wanna do is just ride around, Sally (ride Sally ride)
All you wanna do is just ride around, Sally (ride Sally ride)
All you wanna do is ride around, Sally (ride Sally ride)

One of these early mornings
You gonna put your flat feet on the ground, oh
yes I will, Sally

Empty Bed Blues
(Bessie Smith)

I woke up this morning with an awful aching head
I woke up this morning with an awful aching head
My new man had left me just a room and an empty bed
Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
So he could grind my coffee, 'cause he had a brand new grind
He's a deep-sea diver, with a stroke that can't go wrong
He's a deep-sea diver, with a stroke that can't go wrong
He can touch the bottom, and his wind holds out so long
He knows how to thrill me and he thrills me night and day
Oh, he knows how to thrill me and he thrills me night and day
He's got a new way of loving, almost takes my breath away
Oh, he's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
He's got that sweet something and I told my girlfriend Lou
But the way she's ravin', she must have gone and tried it too
When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
My springs are getting' rusty, sleepin' single like I do

Bought him a blanket, pillow for his head at night
Bought him a blanket, pillow for his head at night
And I bought him a mattress, so he could lay just right
He came home one evening with his spirit way up high
He came home one evening with his spirit way up high
What he had to give me, made me ring my hands and cry
He give me a lesson that I never had before
He give me a lesson that I never had before
When he got through teachin' me, from my elbow down was sore
He boiled my first cabbage and he made it awful hot
He boiled my first cabbage and he made it awful hot
When he put in the bacon, it overflowed the pot
When you get good lovin', never go and spread the news
When you get good lovin', never go and spread the news
It'll build up to cross you, and leave you with them empty bed blues

Preachin' the Blues
(Bessie Smith)

Down in Atlanta, GA, under the viaduct ev'ry day, drinking corn and hollerin' hooray
Pianos playing till the break of day
But as I turned my head, I loudly said, "Preach 'em blues, sing them blues"
They certainly sound good to me
I've been in love for the last six months and ain't done worrying yet
Moan 'em blues, holler them blues
Let me convert your soul
'Cause just a little spirit of the blues tonight
Let me tell you, girls, that your man ain't treating you right
Let me tell you I don't mean no wrong
I will learn you something if you listen to this song
I ain't here to try to save your soul, just want to teach you how to save your good
Jelly roll
Going on down the line a little further now

*There's many a poor woman down
Read on down to chapter nine,
Woman must learn how to take their time
Read on down to chapter ten,
Taking other women's men, you are doing a
sin
Sing'em, sing'em, sing them blues
Let me convert your soul
Now one sister by the name of Sister Green
Jumped up and done a shimmy you ain't never
seen
Sing'em, sing'em, sing them blues
Let me convert your soul*

Rock Me Baby
(Melvin Jackson)

*Rock me baby, rock me all night long
Rock me baby, honey, rock me all night long
I want you to rock me baby, like my back ain't
got no bone
Roll me baby, like you roll a wagon wheel
Honey, roll me baby, like you roll a wagon
wheel
Want you to roll me baby, you don't know how
it make me feel
Rock me baby, honey, rock me slow
Hey, rock me pretty baby, baby rock me slow
Want you to rock me baby
Till I want no more*

Saturday Night Fish Fry
(Louis Jordan - Ellis Walsh)

*Now if you've ever been down to New Orleans
Then you can understand just what I mean
All through the week, it's quiet as a mouse
But on Saturday night, they go from house to
house
You don't have to pay the usual admission
If you're a cook, a waiter or a good musician
So if you happen to be just passin' by
Stop in at the Saturday Night Fish Fry
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
Now my buddy and me was on the main stem
Foolin' around just me and him*

*We decided we could use a little something to
eat
So we went to a house on Rampart Street
We knocked on the door and it opened up with
ease
And a lush little miss said, "Come in, please"
And before we could even bat an eye
We were right in the middle of a big fish fry
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
Now the folks was havin' the time of their life
And Sam was jivin' Jimmie's wife
Over in the corner was a beat up grand
Being played by a big fat piano man
Some of the chicks wore expensive frocks
Some of them had on bobbie socks
But everybody was nice and high
At this particular Saturday Night Fish Fry
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
Now the women were screamin' and jumpin'
and yellin'
The bottles was flyin' and the fish was smellin'
And way up above all the noise they made
Somebody hollered, "Better get out of here,
this is a raid"
Now I didn't know we was breakin' the law
But somebody reached up and hit me on the
jaw
They had us blocked off from the front to the
back
And they was puttin' 'em in the wagon like
potato sacks
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
I knew I could get away if I had a chance
But I was shakin' like I had the St. Vitus dance
Now I tried to crawl under a bathtub
When the policeman said, "Where you goin'
there, bub?"*

Now they got us out of there like a house afire
Put us all in that Black Maria
Now, they might have missed a pitiful few
But they got poor me and my buddy too
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
We headed for jail in a dazed condition
They booked each one of us on suspicion
Now my chick came down and went for my bail
And finally got me out of that rotten jail
Now if you ever want to get a fist in your eye
Just mention a Saturday night fish fry
I don't care how many fish in the sea
But don't ever mention a fish to me
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
It was rockin', it was rockin'
You never seen such scufflin'
And shufflin' 'til the break of dawn
Give me one of them, their fish sandwiches
Get away from there, boy, yowza

My Baby Rocks Me With One Steady Roll
(Trixie Smith)

My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck one
I said "Now Daddy, ain't we got fun"
He kept rockin' with one steady roll

My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck three
I said "Now Daddy, you a-killin' me!"
He kept rockin' with one steady roll

My man rocks me with one steady roll
There's no slippin' when he once takes hold
I looked at the clock and the clock struck six
I said "Now Daddy, you know a lot of tricks!"
He kept rockin' with one steady roll

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

I said "Glory! Amen!"
He kept rockin' with one steady roll

Good Rockin' Tonight
(Roy Brown)

Well, I heard the news, there's good rockin'
tonight
Well, I heard the news, there's good rockin'
tonight
I'm gonna hold my baby as tight as I can
Tonight she'll know I'm a mighty, mighty man
I heard the news, there's good rockin' tonight
I said, meet me and a-hurry behind the barn
Don't you be afraid 'cause I'll do you no harm
I want you to bring along my rockin' shoes
'Cause tonight I'm gonna rock away all our blues
I heard the news, there's good rockin' tonight
Well, we're gonna rock
We're gonna rock
Let's rock
Come on and rock
We're gonna rock all our blues away
Have you heard the news, everybody's rockin'
tonight
Have you heard the news, everybody's rockin'
tonight
I'm gonna hold my baby as tight as I can
Well, tonight she'll know I'm a mighty, mighty man
I heard the news, there's good rockin' tonight
Well, we're gonna rock, rock, rock, rock
Come on and rock, rock, rock, rock
Let's rock, rock, rock, rock
Well, let's rock, rock, rock, rock
We're gonna rock all our blues away

I'm a Steady Rollin' man
(Robert Johnson)

I'm a steady rollin' man, I roll both night and day
I'm a steady rollin' man, hmm, I roll both night and day
But I haven't got no sweet woman, hmm, boys, to be rollin' this-a way
I'm the man that rolls, when icicles hangin' on the tree

*I'm the man that rolls, when icicles hangin' on
the tree
And now you hear me howlin', baby, hmm,
down on my bended knee
I'm a hard-workin' man, have been for many
years, I know
I'm a hard-workin' man, have been for many
long years, I know
And some cream puff's usin' my money, ooh
well, babe, but that'll never be no more
You can't give your sweet woman everything
she wants in one time
Ooh, you can't give your sweet woman,
everything she wants in one time
Well, boys, she get ramblin' in her brain, hmm,
some monkey man on her mind
I'm a steady rollin' man, I roll both night and
day
I'm a steady rollin' man and I roll both night
and day
Well I don't have no sweet woman, hmm,
boys, to be rollin' this-a way*

Shake, Rattle and Roll
(Big Joe Turner)

*Get out of that bed, wash your face and hands
Get out of that bed, wash your face and hands
Get in that kitchen, make some noise with the
pots and pans*

*Way you wear those dresses, the sun come
shining through
Way you wear those dresses, the sun come
shining through
I can't believe my eyes all that mess belongs to
you*

*I believe to my soul you're the Devil in nylon
hose
I believe to my soul you're the Devil in nylon
hose
Well the harder I work, the faster my money
goes*

*I said shake, rattle and roll, shake, rattle and
roll
Shake, rattle and roll, shake, rattle and roll
Well, you won't do right to save your doggone
soul*

Yeah, blow Joe!

[Instrumental Bridge]

*I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood
store
I'm like a one-eyed cat peepin' in a seafood
store
Well, I can look at you till you ain't no child no
more*

*Ah, shake, rattle and roll, shake, rattle and roll
Shake, rattle and roll, shake, rattle and roll
Well, you won't do right to save your doggone
soul*

*I get over the hill and way down underneath
I get over the hill and way down underneath
You make me roll my eyes, even make me grit
my teeth*

*I said shake, rattle and roll, shake, rattle and
roll
Shake, rattle and roll, shake, rattle and roll
Well, you won't do nothin' to save your
doggone soul*

Shake, Rattle and Roll
(Bill Haley & His Comets version)

*Get out from that kitchen,
And rattle those pots and pans,
Well, roll my breakfast,
Cause I'm a hungry man.*

*I said, shake, rattle, and roll,
Well, you'll never do nothing,
To save your doggone soul.*

*Wearing those dresses,
Your hair done up so nice,
You look so warm,
But your heart is cold as ice.*

*I'm like a one-eyed cat,
Peeping in a sea food store,
I can look at you,
'Til you don't love me no more.*

*I believe you're doing me wrong,
And now I know,
The more I work,
The faster my money goes.*

*I said, shake, rattle, and roll,
Well, you'll never do nothing,
To save your doggone soul.*

The Dirty Dozen
(Speckled Red)

*Now, I want all you womenfolks to fall in line
Shake your shimmy like I'm shaking mine
You shake your shimmy and you shake it fast
You can't shake your shimmy, shake your yes,
yes, yes
Now you's a dirty mistreater, robber and a
cheater
Slip you in the dozen, your pappy is your cousin
Your mama do the lordy-lord
Yonder go your mama going out across the
field
Running and shaking like an automobile
I hollered at your mama and I told her to wait
She slipped away from me like a Cadillac Eight
Now she's a running mistreater, robber and a
cheater
Pappy is your cousin, slip you in the dozen
Your mama do the lordy-lord
I like your mama and like your sister too
I did like your daddy, but your daddy wouldn't
do
I met your daddy on the corner the other day
You know by that that he was funny that way
So now he's a funny mistreater, robber and a
cheater
Slip you in the dozen, your papa is your cousin
Your mama do the lordy-lord*

New Dirty Dozens
(Memphis Minnie)

*Come all you folks and start to walk, I'm fixing
to start my dozen talk
What you're thinking about ain't on my mind,
that stuff you got is the sorriest kind
Now you're a sorry mistreater, robber and a
cheater
Slip you in the dozens, your papa and your
cousin
Your mama do the lordy lord
Come all of you women's outta be in the can,
out on the corner stopping every man,*

*Hollering "Soap is a nickel and the towel is
free, I'm pigmeat, pappy, now who wants
me?"*

*You's a old mistreater, robber and a cheater
Slip you in the dozens, your papa and your
cousin
Your mama do the lordy lord
Now the funniest thing I ever seen, tom cat
jumping on a sewing machine
Sewing machine run so fast, took 99 stitches in
his yas, yas, yas
Now he's a cruel mistreater, robber and a
cheater
Slip you in the dozens, your papa and your
cousin
Your mama do the lordy lord
Now I'm gonna tell you all about old man Bell,
he can't see but he sure can smell
Fish-man passed here the other day, hollering
"Hey, pretty mama, I'm going your way"
I know all about your pappy and your mammy,
your big fat sister and your little brother
Sammy,
your auntie and your uncle and your ma's and
pa's,
they all got drunk and showed their Santa
Claus
Now they're all drunken mistreaters, robbers
and a cheaters
Slip you in the dozens, your papa and your
cousin
Your mama do the lordy lord*

Salty Dog
(traditional)

*Oh baby, let me be your salty dog
I don't wanna be your man at all
Baby, I want to be your salty dog*

*Well little fish, big fish swimmin' in the water
Come back, man, gimme my quarter
Baby, let me be your salty dog*

*Salty dog, salty dog, salty
Baby, I want to be your salty dog*

*I says one, two, three, four, five, six
Babe don't leave me in this fix
Baby, I want to be your salty dog*

There's two girls playing in the sad

Yeah, I want to be your salty dog

Salty dog, salty dog, salty

Baby, I want to be your salty dog

[Potential other verses:]

*Says, God made a woman, he made 'em
mighty funny*

*The lips 'round her mouth, just as sweet as any
honey*

Hey, hey, hey, you salty dog

Said, the scardest I ever was in my life

Uncle Bud like to caught me kissin' his wife

Hey, hey, you salty dog

You salty dog

Salty dog

It's Tight Like That

(Tampa Red - Thomas A. Dorsey)

Thomas A. Dorsey, Tampa Red

Listen here folks

Wanta sing a little song

Don't get mad, we don't mean no harm

Y'know, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, ya Hear me talkin' to you

I mean it's tight like that

There was a little black rooster

Met a little brown hen

*Made a date at the barn about-a half-past-
ten.*

Y'know, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

I went to see my gal

Over across the hall

Found another mule kickin' in my stall

Y'know, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

Now the gal I love

She's long and slim

When she whip it, it's too bad Jim

Oh, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Ya hear me talkin' to you

I mean it's tight like that

Now the rooster crowed

And the hen looked 'round

*And a bum-bum-biddly got to carry me to
town*

Oh, it's tough like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Ya hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

Mama had a little dog

His name was Ball

If you give him a little taste he'd want it all

Oh, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

Ah folks, that's tight like that.

Yeah, take it Tampa Red.

Gon' play it boy.

Uncle Bud and Aunt Jane

Went to Chinquapin huntin' [?]

Aunt Jane fell down 'n' Uncle Bud's idea

Oh, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

If you see my gal

Tell her to hurry home

I ain't had no bread since she's been gone

Oh, it's tight like that

Beedle-um-bum

Oh, It's tight like that

Beedle-um-bum

Ya hear me talkin' to ya

I mean it's tight like that

I'll wear my britches

Up above my knees

Strut my jelly with who I please

Oh, it's tight like that

Beep-um-bum-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that
Uncle Bill came home
'Bout half-past-ten
Put the key in the hole but he couldn't get in
Oh, it's tight like that
Beep-um-bum-bum
Oh, It's tight like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that
Me and my brother
Was up in the loft
We's seein' Uncle Bill when he broke it off
Y'know, it's tight like that
Beeb-um-bum-bum
Oh, It's tough like that
Beedle-um-bum
Ya hear me talkin' to ya
I mean it's tight like that
Beeb-um-bum-b'bum-bum

Hesitation Blues

(Reverend Gary Davis)

Well, nickel is a nickel, I said, dime is a dime
 I need a new gal, she won't mind
 Tell me how long do I have to wait?
 Can I get you now, I said, must I hesitate?
 The eagle on the dollar says "in God we trust"
 You say you want a man
 You want to see that dollar first
 Tell me how long do I have to wait?
 Can I get you now, I said, must I hesitate?
 Well, if the river was whiskey, said, I was a duck
 You know I'd swim to the bottom
 Lord, and never come up
 Tell me how long
 Well, rocks in the ocean, said, fish in the sea
 Knows you mean the world to me
 Tell me how long do I have to wait?
 Can I get you now, Lord, must I hesitate?
 Well, the hesitation stalker's got them hesitation shoes
 You know, Lord, I got them hesitation blues
 Tell me how long do I have to wait?
 Can I get you now, Lord, must I hesitate?

Said, can I get you now, how long must I hesitate?

Press my Button, Ring my Bell

(Lil Johnson)

My man thought he was raising Sam(?)
I said, "Give it to me baby, you don't understand
Where to put that thing
Where to put that thing
Just press my button, give my bell a ring"

Come on, baby, let's have some fun
Just put your hot dog in my bun
And I'll have that thing
That ting-a-ling
Just press my button, give my bell a ring

My man's out there in the rain and cold
He's got the right key, but just can't find the hole
He say, "Where's that thing
That ting-a-ling
I been pressin' your button, and your bell won't ring"

Spoken:

Beat it out, boy!
Come on and oil my button!
Kinda rusty!

Now, tell me daddy, what it's all about
Tryin' to fix your spark plug and it's all worn out
I can't use that thing
That ting-a-ling
I been pressin' your button, and your bell won't ring

Hear my baby, all out of breath
Been workin' all night and ain't done nothin' yet
What's wrong with that thing
My ting-a-ling
I been pressin' your button, and your bell won't ring

Hear me, baby, on my bended knee
I want some kind daddy just to hear my plea
And bring me that thing
That ting-a-ling

Just press my button, give my bell a ring

Ring My Bell

(Frederick Douglas Knight)

I'm glad you're home

Now did you really miss me?

I guess you did by the look in your eye

(Look in your eye, look in your eye)

Well lay back and relax

While I put away the dishes (put away the dishes)

Then you and me can rock a bell

You can ring my bell, ring my bell

The night is young

And full of possibilities

Well, come on and let yourself be free, yeah

My love for you (love for you, love for you)

So long I've been savin'

Tonight was made for me and you

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ding-dong-ding)

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ring-a-ring-a-ring)

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ding-dong-ding)

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ring-a-ring-a-ring)

You can ring my bell

You can ring my bell

(Ding, dong, ding, ah-ah, ring it)

You can ring my bell, anytime, anywhere

(Ring it, ring it, ring it, ring it, ow)

You can ring my bell, you can ring my bell

(Ding, dong, ding, ah-ah, ring it)

You can ring my bell, anytime, anywhere

(Ring it, ring it, ring it, ring it, ow)

Bell, ring my bell

(Ring my bell, ding-dong-ding)

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ring-a-ring-a-ring)

You can ring my bell, ring my bell

(Ring my bell, ding-dong-ding)

You can ring my bell, ring my bell

Anexo III

LINKS VÍDEOS E MÚSICAS

por ordem de aparição ao longo do estudo:

Capa e outros:

<https://www.youtube.com/watch?v=YNW-2BiGs44> (*Shake That Thing* - Papa Charlie Jackson)

<https://www.youtube.com/watch?v=rilbl00Mwm4> (*Honey Bee* - Muddy Waters)

Introdução

<https://www.youtube.com/watch?v=2bqeSGpP9PI> (*Tutti Frutti* - Little Richard)

<https://www.youtube.com/watch?v=DAwBa8Pqi6Y> (Pat Boone version)

<https://www.youtube.com/watch?v=Gb64ZNIYK4> (*If It Don't Fit [Don't Force It]*, Barrel House Annie)

Capítulo 1: História

<https://www.youtube.com/watch?v=Sgs9IDxd0kc> (*Let Me Play with Your Poodle*, Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=L6dhTPURbnM> (*Round and Round*, J.B. Lenoir)

<https://www.youtube.com/watch?v=YdQJ3Q0uhYE> (*Let the Good Times Roll*, Louis Jordan)

<https://www.youtube.com/watch?v=0uTPgjmThCw> (*Screamin' And Hollerin' The Blues*, Charley Patton)

<https://www.youtube.com/watch?v=nyhtsOAYHLU> (*work song*)

<https://www.youtube.com/watch?v=N115Zf21w8o> (*holler*)

<https://www.youtube.com/watch?v=NuRB5GvsB1I&t=53s> (*holler*)

<https://www.youtube.com/watch?v=ochN-6Yr8IM> (balada)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXqMQfpNSes> (*negro spiritual*)

<https://www.youtube.com/watch?v=ALTam2L9NhE> (*jump jim crow*)

<https://www.youtube.com/watch?v=BkXQX1C9VWo> (*cake walk*)

Capítulo 2: Música

<https://www.youtube.com/watch?v=meuwKhPGItk> (*I Want a Little Sugar in My Bowl*, Bessie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=SBkfUMRZA1A> (*See See Rider Blues*, Ma Rainey)

<https://www.youtube.com/watch?v=x1yTZMCD-PM> (*Choo Choo Blues*, Trixie Smith)

<https://www.youtube.com/watch?v=1rLierBibhA> (*Shoo Shoo Boogie Boo*, Ethel Waters)

<https://www.youtube.com/watch?v=qTINZe8kSVo> (*Mystery Train*, Junior Parker)

<https://www.youtube.com/watch?v=NnytNEUw3VE> (*Oke-She-Moke-She-Pop*, Big Joe Turner)

<https://www.youtube.com/watch?v=TTP-8VfIvn0> (*Diddie Wa Diddie*, Blind Blake)

<https://www.youtube.com/watch?v=3XLS0JNarJU> (*Te-Ni-Nee-Ni-Nu*, Slim Harpo)

https://www.youtube.com/watch?v=P_FeSOB-z8Q (*Weasil*, Donald Byrd)

https://www.youtube.com/watch?v=dNr_eIgp0tI (*sweet little angel*, BB King)

<https://www.youtube.com/watch?v=VAPDJheC0Jk> (*Stormy Monday*, T-Bone Walker)

<https://www.youtube.com/watch?v=71ziaI4nZxE> (*Stormy Monday*, T-Bone Walker)

<https://www.youtube.com/watch?v=azt0s4lLhTs> (*The whale has swallowed me*, JB Lenoir)

<https://www.youtube.com/watch?v=U5QKpsVzndc> (*I'm Your*) *Hoochie Coochie Man*, Muddy Waters)

<https://www.youtube.com/watch?v=ucTg6rZJCu4> (*Rumble*, Link Wray)

<https://www.youtube.com/watch?v=6vRSImLO04E> (*Coming to Town*, John Lee Hooker & Miles Davis)

Capítulo 3: Poética

<https://www.youtube.com/watch?v=QkCCnbzCN4w> (*Truckin' My Blues Away*, Blind Boy Fuller)

<https://www.youtube.com/watch?v=U6zMjIZwbBk> (*Shave 'em Dry*, Lucille Bogan)

<https://www.youtube.com/watch?v=5w31PpxuLuk> (*Sweet Petunia*, Lucille Bogan)

<https://www.youtube.com/watch?v=TjM0LluEOHY> (*Eagle Riddin' Papa*, Big Bill Broonzy)

https://www.youtube.com/watch?v=5_vSXGER9gM (*It's tight like that*, Tampa Red)

<https://www.youtube.com/watch?v=QcutrWrOq1I&t=116s> (*These Hard Times Are Tight Like That*, Reverend JM Gates)
https://www.youtube.com/watch?v=_4mGH_3lzhw (*walk right in*, Gus Cannon)
<https://www.youtube.com/watch?v=NQcq2Y7YI14> (*banana in your fruit basket*, Bo Carter)
<https://www.youtube.com/watch?v=QO5NJpeLg7s> (*the duck yas yas yas*, Stump Johnson)
<https://www.youtube.com/watch?v=cph7qZoE5d8> (*black bottom*, Ma Rainey)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZF97EEaXsyc> (*Cherry Red*, Big Joe Turner)
<https://www.youtube.com/watch?v=KAWPba7-bLs> (*Tom Cat Blues*, Lightnin' Slim)
<https://www.youtube.com/watch?v=NrS5HwjbsBM> (*I'm a King Bee*, Slim Harpo)
https://www.youtube.com/watch?v=9xPt0_dWPWI (*Black Wolf*, Champion Jack Dupree)
<https://www.youtube.com/watch?v=h3yd-c91ww8> (*Black Snake Moan*, Blind Lemon Jefferson)
<https://www.youtube.com/watch?v=NAbDjKg9Zww> (*rooster blues*, Charley Patton)
<https://www.youtube.com/watch?v=ci5G3bleyXQ> (*That Chick Is Too Young to Fry*, Louis Jordan)
<https://www.youtube.com/watch?v=QToug2zQuCk> (*Saddle my Pony*, Howlin' Wolf)
https://www.youtube.com/watch?v=_11ENnt12dw&t=91s (*Show Me How You Milk The Cow*, Louis Jordan)
<https://www.youtube.com/watch?v=olG6FL43D0M> (*ground hog blues*, John Lee Hooker)
<https://www.youtube.com/watch?v=Vchl9yUo3Fo> (*mean old bed bug blues*, Bessie Smith)
<https://www.youtube.com/watch?v=5C-TIYIuVik> (*Tush Hog Blues*, Bo Carter)
<https://www.youtube.com/watch?v=8V1KPdFdnYg> (*Doggin' Me Around Blues*, Tampa Red)
<https://www.youtube.com/watch?v=BWmYlipdV3k> (*Chicago Monkey Man Blues*, Ida Cox)
https://www.youtube.com/watch?v=pG3_fHaQbyw (*The Honeydripper*, Roosevelt Sykes)
<https://www.youtube.com/watch?v=BVbtxztXUks> (*Coffe Grindin' Blues*, Lucille Bogan)
<https://www.youtube.com/watch?v=IJv-siu5FXy> (*I Want a Little Sugar in My Bowl*, Nina Simone)
<https://www.youtube.com/watch?v=6CQRBC0Vw8k> (*He's a Jelly Roll Baker*, Lonnie Johnson)
<https://www.youtube.com/watch?v=M2Y123GMTys> (*I Crave My Pig Meat*, Blind Boy Fuller)
<https://www.youtube.com/watch?v=uogkw6GHDPE> (*phonograph blues*, Robert Johnson)
<https://www.youtube.com/watch?v=It-tJ8DOjIk> (*Terraplane Blues*, Robert Johnson)
<https://www.youtube.com/watch?v=RNGWcYze4-Y> (*Laundromat Blues*, Albert King)
https://www.youtube.com/watch?v=0J8f_1RYubw (*Steal Away*, Reverend Pearly Brown)
<https://www.youtube.com/watch?v=xr1Xigs8n-M> (*Steal Away to Jesus*, The Mighty Clouds of Joy)
<https://www.youtube.com/watch?v=6S7CASW39L4> (*Boll Weevil Holler*, Vera Hall)
<https://www.youtube.com/watch?v=W19pPFuhhto> (*Salty Dog*, Leadbelly)
<https://www.youtube.com/watch?v=GE2NCthkgT4> (*Candy Man*, Mississippi John Hurt)
<https://www.youtube.com/watch?v=pymxXfwUPZ8> (*Scarey Day Blues*, Blind Willie McTell)
<https://www.youtube.com/watch?v=NktV1GJ5GtY> (*Eyesight to be blind*, Sonny Boy Williamson)
<https://www.youtube.com/watch?v=16u6w0cjjrU> (*Mustang Sally*, Wilson Pickett)
<https://www.youtube.com/watch?v=iUVdm4jUEwk> (*Preachin' The Blues*, Bessie Smith)
<https://www.youtube.com/watch?v=p3cKJ42HAd0> (*My Babe*, Little Walter)
https://www.youtube.com/watch?v=jOrhjt-_Qc (*This Train*, Sister Rosetta Tharpe)
<https://www.youtube.com/watch?v=nYk4MTSq6uA> (*Devil Got My Woman*, Skip James)

Capítulo 4: Dança

<https://www.youtube.com/watch?v=5V4UdDVn1Zw> (*Rock Me Baby*, BB King)
<https://www.youtube.com/watch?v=LqpINmqxlsc&t=96s> (*cakewalk*)
<https://www.youtube.com/watch?v=rWb9P8wmaxk> (*buck and wing*)
<https://www.youtube.com/watch?v=7U4ww-MmAY4> (*snake hips*)
<https://www.youtube.com/watch?v=BtYh-L173KU> (*jubilee*)
<https://www.youtube.com/watch?v=3dGamWaYcLg> (*ring shout*)
<https://www.youtube.com/watch?v=Xip9jKC3wzk> (*holy blues*)
<https://www.youtube.com/watch?v=NS28rhnNnt0> (*juke joint*)
<https://www.youtube.com/watch?v=1-Taae2zLfA> (*juke joint*)
<https://www.youtube.com/watch?v=wqlu4HQzBOU> (*juke joint*)
<https://www.youtube.com/watch?v=PgG6r0loRrU> (*House Rent Stomp*, Big Bill Broonzy)

<https://www.youtube.com/watch?v=sp9b-0F8bQ4> (*house rent party*)
<https://www.youtube.com/watch?v=oul9c1HNaF0> (*Harlem house rent party*)
<https://www.youtube.com/watch?v=UnoqB9K794w> (*The Chitlin' Circuit*)
<https://www.youtube.com/watch?v=ogS3i734wLU> (*Chitlin' circuit*)
<https://www.youtube.com/watch?v=XNI62OYQOd8> (*Slow Drag*, Donald Byrd)
<https://www.youtube.com/watch?v=YROSzdSyWYI> (*Slow Drag*, King Curtis)
<https://www.youtube.com/watch?v=jxgZkQ9XUz0> (*Slow Drag*, Turner Froddrel)
https://www.youtube.com/watch?v=FCkFrff__QE (*Saturday Night Fish Fry*, Louis Jordan)
<https://www.youtube.com/watch?v=WETpmGSQba8> (*Pine Top's Boogie Woogie*, Pine Top Smith)
<https://www.youtube.com/watch?v=bjfm4Wrj9UI> (*Shim Sham Dance*, Frankie Manning)
<https://www.youtube.com/watch?v=YFpU5ypLrKQ> (*Lindy Hop dance*, Frankie Manning)
<https://www.youtube.com/watch?v=nzVCFiyCsoc> (*My Daddy Rocks Me (With One Steady Roll)*, Trixie Smith)
<https://www.youtube.com/watch?v=Xo9auUfitVA> (*Good Rockin' Tonight*, Wynonie Harris)
<https://www.youtube.com/watch?v=6b5oWwFUhN0> (*Rock and Roll*, The Boswell Sisters)
https://www.youtube.com/watch?v=uQ66M_ZoXEU (*Rock About, My Saro Jane - Uncle Dave Macon & His Fruit Jar Drinkers*)
<https://www.youtube.com/watch?v=Pm1ZtZApDeM> (*Rock My Soul*, The Golden Gate Quartet)
<https://www.youtube.com/watch?v=PO4MNE31edM> (*Rock Me*, Sister Rosetta Tharpe)
<https://www.youtube.com/watch?v=US6zGsg6e3Q> (*Crucifixion*, Arizona Dranes)
https://www.youtube.com/watch?v=sWi19_S59pE (*Eagle Rock Me Baby*, Roosevelt Sykes)
https://www.youtube.com/watch?v=MBqGd_SWOF0 (*Holy Roll*, Rufus & Ben Quillian)

Capítulo 5: Performance

https://www.youtube.com/watch?v=uBME_J0pf3o (*one man band*)
<https://www.youtube.com/watch?v=oD4Dh0ihoI8> (*I Want A Hot Dog For My Roll*, Butterbeans & Susie)
<https://www.youtube.com/watch?v=FmEtJ1gLVTK> (*Deacon Jones*, Louis Jordan)
<https://www.youtube.com/watch?v=EqS76TFCCYs> (Chuck Berry)
<https://www.youtube.com/watch?v=qependnk3ks> (Louis Armstrong)
<https://www.youtube.com/watch?v=pFqK6PBq-hA> (T-Bone Walker 'comedido')
<https://www.youtube.com/watch?v=3Oz-AuYabds> (UP Wilson *one hand* - performance)
<https://www.youtube.com/watch?v=azt0s4lLhTs> (JB Lenoir - performance)
<https://www.youtube.com/watch?v=ZBbfdMML4II> (Buddy *versus* Albert Collins)
<https://www.youtube.com/watch?v=ltmwT7AktNA> ("Jazz battle" estilizada, filme *Kansas City*)
<https://www.youtube.com/watch?v=aRSMaKJySIY> (Jelly Roll Morton, *The Dirty Dozen*)
<https://www.youtube.com/watch?v=45ZdKCFFR3I> (Bo Diddley, Dozens)
<https://www.youtube.com/watch?v=GtRxJDb3vlw> (Sonny Boy Williamson performance)
<https://www.youtube.com/watch?v=1ZSsuUTXRu> (Big Jay McNelly)
<https://www.youtube.com/watch?v=2DdeeLw6zsk> (*Shake Rattle & Roll*, Bill Haley version)
<https://www.youtube.com/watch?v=YhELpSeeipg> (*Shake Rattle & Roll*, Big Joe Turner version)
https://www.youtube.com/watch?v=keQR4_7DBnM (*Mojo Hand*, Lightnin' Hopkins)
<https://www.youtube.com/watch?v=1gNs-29s-0Q> (*Got My Mojo Working*, Muddy Waters)
<https://www.youtube.com/watch?v=nE6SUbBCOW4> (*Crawling Kingsnake*, John Lee Hooker)
<https://www.youtube.com/watch?v=rT-FoZt95D4> (*I'm in the mood*, John Lee Hooker & Bonnie Raitt)

Considerações finais

<https://www.youtube.com/watch?v=fd-37QTDxZA> (*Poor Boy*, Champion Jack Dupree)
<https://www.youtube.com/watch?v=c7J1dzszkfg> (*Church Bell Toll*, Diamond Shell)
<https://www.youtube.com/watch?v=l8vmHyaGjdo> (*Prayer of Death*, Charley Patton)
<https://www.youtube.com/watch?v=d5JiLSkamvw> (*Toll The Bell*, Swan Silvertones)
<https://www.youtube.com/watch?v=nPXbdqLEzLY> (*Toll the Bell Easy*, Golden Gate Quartet)
https://www.youtube.com/watch?v=E_sMcFQdhy0 (*Tollin' Bells*, Lowell Fulson)
<https://www.youtube.com/watch?v=eQxAaOIItSCU> (*Press My Bottom*, Ring My Bell, Lil Johnson)
https://www.youtube.com/watch?v=4_68RwJyzkA (*Ring My Bell*, Anita Ward)